books
N
5336
A9V66
1926

FÜHRER DURCH DIE KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN IN WIEN
HERAUSGEGEBEN VOM VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE
2. HEFT

FÜHRER
DURCH DIE
ANTIKENSAMMLUNG

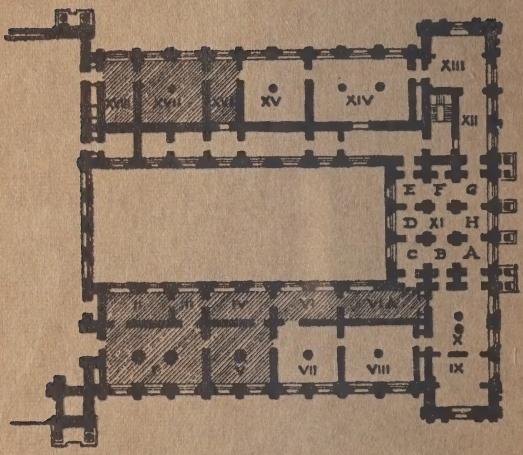
VON
FRITZ FICHLER

Mit 23 Abbildungen und 8 Tafeln

WIEN
VERLAG DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
1926

Antikensammlung

Übersichtsplan



Saal VII—VIII Vasen

„ IX Terrakotten und Skulpturen

„ X—XIII Skulpturen

„ XIV Gemmen, Goldschmiedearbeiten, Glas und Anderes

„ XV Bronzen

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Vienna

FÜHRER DURCH DIE KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN IN WIEN
HERAUSGEGEBEN VOM VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE
2. HEFT

FÜHRER

DURCH DIE

ANTIKENSAMMLUNG

VON
FRITZ EICHLER

Mit 23 Abbildungen und 8 Tafeln

N
5336
A9V66
1926

WIEN
VERLAG DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
1926

Unter gesetzlichem Schutz gegen Nachdruck und
mit Vorbehalt der Übersetzung in fremde Sprachen.

Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden bei Wien

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Vorwort.

Der vorliegende Führer wendet sich nicht an den Fachmann, sondern an weitere Kreise, denen das Bewußtsein noch nicht ganz geschwunden ist, daß die Kunst und Kultur der klassischen Völker des Altertums, der Griechen und Römer, an der Wiege unserer eigenen stehen.

Er setzt keine Fachkenntnisse voraus. Auf Beschreibungen der Kunstwerke ist in der Annahme, daß sie dem Benützer des Buches vor Augen stehen, zumeist verzichtet oder sie geben nur das für das Verständnis Unumgängliche.

Der Führer behandelt nur eine beschränkte Auswahl von Gegenständen, die den Text als B e i s p i e l e begleiten sollen. Es wäre irrig, hierin immer ein Werturteil zu erblicken. Wer aufmerksam liest und die Mühe nicht scheut, wird dann selbst weiterfinden.

Und noch eines möge bedacht werden, die Lückenhaftigkeit unseres Wissens und der stete Wandel unserer Erkenntnis. Neue Funde und tieferdringende Forschung lehren immer wieder Neues.

Um den Gang der Entwicklung anschaulich zu machen, geht die Führung oft andere Wege als die an die räumlichen Verhältnisse gebundene Aufstellung. Diesem Nachteil für den Benützer des Büchleins sucht das E i n l e g e b l a t t*) zu begegnen, das den S t a n d o r t der besprochenen Objekte, sofern er nicht im Text angeführt ist, angibt und nach Bedarf berichtigt und erneuert werden wird. Zugleich ist dem häufigen Übel solcher Führer, daß sie in ihrer Bindung an eine zeitlich begrenzte Aufstellung bei Neuordnungen unbenützbar werden, in der Weise abzuhelfen gesucht, daß in jenen Gruppen, die etwa in absehbarer Zeit umgeordnet werden könnten, die Objekte durch ihre länger Geltung behaltenden I n v e n t a r n u m m e r n, nicht durch die gegenwärtigen Standnummern gekennzeichnet werden. Möge die damit verbundene Mühe den Besucher nicht abschrecken!

*) Siehe Anweisung zur Benützung des Einlegeblattes.

INHALT.

Seite

Entstehung der Sammlung 5
Tongefäße 6
Terrakotten 20
Skulpturen 22
Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa 32
Gemmen 35
Edelmetall 39
Glas 41
Elfenbein 43
Bernstein 43
Bronzestatuetten und -geräte 44

Verzeichnis der Abkürzungen.

H. = Hälfte.
Jh. = Jahrhundert.
Jtd. = Jahrtausend.
v. Chr., n. Chr. = vor bzw. nach Christus. Daten o h n e diesen Zusatz bedeuten, sofern dies nicht aus dem Zusammenhang klar wird, „nach Christus". Z. B. 2. H. d. II. Jtds. v. Chr. = zweite Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Christus.
Inv. = Nummern des Inventars (Vas., T., Br. usw. = Inventar der Vasen, Terrakotten, Bronzen usw.).
r. = rechts.
l. = links.
reg. = Dauer der Regierung.
s. S. = siehe Seite.
sog. = sogenannt.
ung. = ungefähr.
vgl. = vergleiche.

Entstehung der Sammlung.

Die Antikensammlung war mit den Münzensammlungen bis zu deren Abtrennung (1900) im sogenannten „K. k. Münz- und Antikenkabinett" vereinigt; dieses war eine Schöpfung des Klassizismus der Zeit um 1800, des neubelebten und durch die Funde in den Vesuvstädten und anderwärts mächtig gesteigerten Interesses an der „Antike", d. h. im weitesten Sinn der griechisch-römischen Kultur des Altertums.

Das „Münz- und Antikenkabinett" enthielt als Hauptstock die in ihren Anfängen bis auf Maximilian I. zurückgehenden, später bedeutend vermehrten Münzenbestände. Unter Maria Theresia waren aus der Schatzkammer die Gemmen zugewiesen worden; unter Franz II. (Franz I. von Österreich) wurden die in den habsburgischen Kunstkammern, der Hofbibliothek und den Schlössern verstreuten Skulpturen u. a. einverleibt und mehrere Privatsammlungen erworben (Rainer 1804, Graf Lamberg 1815, J. de France 1808 u. a.), die den Kern der Vasen- und Bronzenbestände bilden. Etwa gleichzeitig wuchsen die bedeutendsten Goldfunde zu. Einzelerwerbungen, Widmungen und Vermächtnisse stellten wertvolle Ergänzungen bei.

Die wissenschaftlichen Unternehmungen Österreichs in der Levante (Samothrake, Gjölbaschi-Trysa, Ephesos) brachten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts den Skulpturen bedeutenden Zuwachs. Zuletzt erfolgte die Übernahme der „Antiken" des Estensischen Erbes, die nach außen vorläufig nur durch Einreihung einiger Hauptstücke in die alte Sammlung erkennbar ist, während der Rest in der Neuen Burg verbleiben mußte.

In den Räumen des Kunsthistorischen Museums (eröffnet 1891), deren anspruchsvoller Prunk weder den trümmerhaften Resten antiker Skulptur noch dem intimen Charakter der Werke der Kleinkunst zuträglich ist, auf dem ihr zur Verfügung stehenden, viel zu knappen Raum eingeengt, so daß einzelne Teile sich noch immer mit Provisorien außerhalb *) begnügen müssen, kommt die Antikensammlung noch keineswegs zu der ihr innerhalb der Wiener Kunstsammlungen und im Vergleich mit auswärtigen Schwesteranstalten gebührenden Geltung. Hierin Wandel zu schaffen, bleibt die Aufgabe einer hoffentlich nicht allzufernen Zukunft.

---

*) Der im Unteren Belvedere verbliebene Teil der ephesischen Skulpturen ist in diesem Führer nicht berücksichtigt. Siehe „Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im Unteren Belvedere".

Tongefäße.

Die oft wohlerhaltenen Gefäße aus gebranntem Ton in unseren Antikenmuseen verdanken wir dem Totenkult. Ihre Bilder erzählen von Aufbahrung, Klage, Beisetzung und Jenseitsglauben, von Götter- und Heldensagen, geschichtlichen Taten, Festen, Jagd und Spiel und dem häuslichen Leben.

Bis vor etwa 100 Jahren hielt man die griechischen Vasen für etruskisch, da die reichhaltigsten Funde in den Gräbern Etruriens gemacht wurden. Aber aus gleichartigen Funden in den griechischen Kolonien Unteritaliens und Siziliens, dann in Griechenland selbst und aus Inschriften erkannte man ihren griechischen Ursprung. Heute überblicken wir die Entwicklung der antiken Keramik in fast lückenloser Folge, wenn auch im einzelnen noch vieles der Klärung bedarf. In dem unerhörten Formenreichtum der griechischen Vasen bekundet sich ein hochentwickelter Sinn für die Gestaltung der Gefäßform aus dem Zweck und in ihren Zeichnungen und Bildern ist uns zeitweise ein Abglanz der verlorenen Wand- und Tafelmalerei erhalten.

Die Vasensammlung im Kunsthistorischen Museum war zunächst aus einigen im 18. Jahrhundert gebildeten Privatsammlungen hervorgegangen; sie hat ihr Schwergewicht in den in Unteritalien gefundenen Gefäßen jüngerer attischer und italischer Gattungen. Eine gute, vorzügliche Vertreter älterer Stilgruppen enthaltende Ergänzung zu ihr bietet die Sammlung im Österreichischen Museum am Stubenring. Die Zusammenfassung dieser beiden Bestände, der heute kein ernstes Hindernis mehr entgegenstehen sollte, würde ermöglichen, die Entwicklung der griechischen Keramik auch in Wien besser zur Anschauung zu bringen als bisher.

Die kretisch-mykenische Kultur (II. Jtd. v. Chr.) — so nach ihren Hauptsitzen benannt — stellt den historischen Hintergrund zu den Sagen von König Minos und der homerischen Epen. Ihr Schöpfer und Träger scheint — wenigstens in dem Ausgangspunkte Kreta — ein den Griechen stammfremdes Volk gewesen zu sein, ihr Niedergang mit dem Einbruch aus dem Norden vordringender griechischer Stämme („dorische Wanderung") zusammenzuhängen. Ihren Ausläufern (gegen 1000 v. Chr.) gehören einige wenige Gefäße unserer Sammlung an, auf denen die der Pflanzen- und Tierwelt des Meeres entnommenen Dekorationsmotive der kretisch-mykenischen Keramik erstarrt erscheinen (Inv. 1976, 1978). Als ihr dauerndes Erbe lebten zwei technische Neuerungen fort, der Gebrauch der Töpferscheibe und die Bemalung der Gefäßflächen mit dem sog. Firnis, jener meist schwarzen Glanzfarbe, die später in der attischen Keramik des 6. u. 5. Jhs. v. Chr. zu unerreichter Vervollkommnung gelangte; technisch hat sie bisher keine hinreichende Erklärung gefunden.

Die primitivste Art der Gefäßverzierung besteht in dem Eingraben linearer Muster in den Ton (Beispiele aus der vorgeschichtlichen Keramik der Insel Kypros [Inv. 1857 u. a.]); später wurden die Muster mit Farbe aufgemalt (zahlreiche kyprische Beispiele *in demselben Schrank*).

In ihrer ersten Phase selbständiger Entwicklung (Anfang des I. Jtd. v. Chr.) tritt uns die griechische Keramik bereits in einem vorgeschrittenen Stadium entgegen. Nach ihrer Ornamentik,

die die Gefäßwand mit in Reihen und Feldern angeordneten linearen Mustern überzieht, bezeichnen wir diese in mancherlei örtlichen Sondergattungen auftretende Zierweise als „geometrischen Stil“ (9. bis 8. Jh. v. Chr.). Er erfährt seine reichste Ausbildung in den attischen, nach der Hauptfundstätte, dem Dipylon (d. h. Doppeltor) in Athen, benannten Dipylonvasen (Inv. 1, 2 *[Abb. 1]*, 1860), Grabgefäßen von oft beträchtlicher Größe und mannigfaltigen Formen. Auch die bildlichen Darstellungen (Totenfeiern, Kriegszüge [Inv. 3], gereihte Tiere [Inv. 1859] u. dgl.) unterliegen der Geometrisierung, indem die Figuren aus abstrakten Grundformen zusammengesetzt erscheinen, die immer in der wirksamsten Ansicht gegeben werden. Die leeren Flächen zwischen den Figuren sind mit ornamentalem Füllwerk bedeckt.

Abb. 1.
„Geometrische“ Vase.

Die Ausdehnung des Handelsverkehres, von der die überseeischen Koloniengründungen der Griechen beredtes Zeugnis geben, vermittelte dem Stammlande die Berührung mit der ganz anders gearteten Formenwelt des nahen Orients. Neue Motive aus der Pflanzen- und Tierwelt und phantastische Fabelwesen, gesteigerte Naturbeobachtung, Linienschwung und eine reichere Farbenskala kennzeichnen die Bewegung, die etwa das 7. vorchristliche Jahrhundert erfüllt und in allmählicher Durchdringung der alten geometrischen Stile je nach dem Grade des orientalischen Einflusses verschiedene Spielarten heranbildet.

Die in der nordöstlichen Peloponnes (Sikyon?) heimische „protokorinthische“ Keramik, die ohne klar erkennbare Grenzen in den „korinthischen“ Vasenstil überleitet, wurzelt noch ganz im Geometrischen. Ihre dünnwandigen, saubergeformten, meist kleinen Gefäße (Inv. 11, 3060) stehen unter dem Einfluß metallener Vorbilder. An Stelle schwarzer Bemalung des Unterteiles treten bald das Aufsteigen der Gefäßwand betonende Strahlen (Inv. 43); Flechtband, Rankengeschlinge in Verbindung mit Palmetten und Lotosblüten (Inv. 64), Schuppen- (Inv. 1832) und an der Gefäßschulter Stabmuster sind die beliebtesten Zierelemente beider Gattungen, gereihte Figuren, Tierfriese und die der orientalischen Kunst entlehnten Mischwesen (Inv. 1624, Chimaira) werden immer häufiger. Durch Ritzung wird Innenzeichnung, durch Aufsetzen roter Details eine größere Farbigkeit erzielt. Die alte geometrische Füllornamentik wird

durch neue Formen, besonders die häufig nur aus Punkten bestehende Rosette, bereichert, tritt aber mit dem Überhandnehmen der Figurenbilder allmählich zurück. Immer ist möglichste Füllung der Fläche angestrebt. Die mächtige Handelsstadt Korinth besorgte den überseeischen Vertrieb der Ware und zog bald die Fabrikation selbst an sich. Hier überwiegen die Tierstreifen, die Formgebung wird massiger, die Füllornamentik roher, in der Komposition werden wappenartige Gegenüberstellungen häufiger (Inv. 66, 1782).

Abb. 2.
„Rhodische" Kanne.

Einer langlebigen böotischen Sondergattung gehören hochstielige Schalen mit fliegenden Vögeln in rechteckigen Feldern an (Inv. 1878).

Von der Ausbildung der orientalisierenden Dekorationsmotive im griechischen Osten in der nach ihrem Hauptfundgebiet sogenannten „rhodischen" Gattung gibt Inv. 1622 eine gute Vorstellung *(Abb. 2)*. Die weiß überzogene Fläche zeigt umlaufende Streifen gereihter Tiere (im oberen Sphinx und Greif, im unteren Hasen und Hunde) mit eingestreuten Füllmustern, Ornamentbänder, darunter das beliebte Flechtband, und unten je ein Band von Lotosknospen und -kelchen und von Strahlen.

In Technik, Ornamentik und Zeichnung der Tiere verwandt ist die Dekoration der beiden Tonsarkophage aus Klazomenä (unweit Smyrna), Inv. 2056 und 1896 (6. Jh. v. Chr.). In solchen Särgen stellte man die Toten vor der Beisetzung senkrecht auf. Auf Inv. 1896 tritt neben den orientalisierenden der schwarzfigurige Bilderstil (Jagdszene auf der Kopfleiste), der im 6. Jh. v. Chr. die vorherrschende Dekorationsweise der Vasen wurde (vgl. unten). Auf dem genannten Sarkophag ist das schwarzfigurige Bild wie die übrige Dekoration noch auf einen weißen, den Malgrund bildenden Überzug gesetzt, die Innenzeichnung weiß aufgemalt. Auf der gleichfalls klazomenischen Amphora (Leihgabe des Vereines der Museumsfreunde; 1. H. d. 6. Jhs.)sind die Figuren unmittelbar auf den hellen Ton gesetzt, die sparsame Innenzeichnung ist eingeritzt. In den ausgesparten Bildfeldern einerseits Frau, Sirene und Hase, anderseits Silen und Damhirsch. Einzelheiten sind mit dunkelroter Farbe auf den „Firnis", andere mit weißer direkt auf den Tongrund gesetzt. — Ostjonischen Stil zeigt auch die vielleicht in Etrurien entstandene Amphora Inv. 1127.

Der schwarzfigurige Bilderstil scheint von Korinth ausgegangen zu sein, wo er etwa um 600 v. Chr. den orientalisierenden

Tierfriesstil ablöste (hier nur eine bescheidene Probe, Inv. 351: im ausgesparten Bildfelde Sirenen wappenartig beiderseits eines Palmettengeschlinges). Ihn kennzeichnet die mit anfangs oft noch braunroter, bald vorwiegend schwarzer Glanzfarbe auf den Tongrund gesetzte Silhouettenmalerei. Die Füllornamente verschwinden, die Tier- und Ornamentstreifen werden auf Nebenstellen verdrängt, begleiten und umrahmen nur das eigentliche Bild, in dem nun mit anschaulicher Breite menschliches Treiben geschildert wird: Jagd, Krieg, Wettkampf, Tanz, Liebe und Wein; selbst die Helden der sagenhaften Vorzeit und die Götter werden mit Zügen lebendigen Menschentums ausgestattet, so daß oft nur ihre Götterabzeichen oder die beigeschriebenen Namen die Bedeutung der Szene erkennen lassen.

Abb. 3.
Schwarzfigurige Amphora.
Attisch.

Zu seiner höchsten Entfaltung gelangte der schwarzfigurige Stil in der bald alle Konkurrenz siegreich verdrängenden attischen Keramik. Der Ton wird warmrot, der tiefschwarze „Firnis“ erhält metallischen Glanz. Die in der korinthischen und anderen Fabriken noch herrschende Buntheit tritt hier bald zugunsten der überwiegend auf den Kontrast zwischen dem Rot des Grundes und dem Schwarz der Glanzfarbe eingestellten Silhouettenmalerei zurück. Die ältere Stilstufe (Hauptvertreter die berühmte Françoisvase in Florenz) behält noch eine gewisse Buntheit bei, die Gefäßformen und Figuren sind breit und gedrungen. Die Schale Inv. 1672 (außen Kampfszenen, auf dem abgesetzten Rande Efeuzweig; innen ein sich rüstender Krieger und Athena) mag etwa dieser Stufe (gegen Mitte des 6. Jhs.) angehören. Späterhin werden Gefäße und Figuren schlanker, Fortschritte in der Naturwiedergabe erzielt, die Gewänder durch Faltengebung belebt, die Zeichnung freier, die Ritztechnik verfeinert (Amphora Inv. 1001: Hermes, leierspielender Herakles und Athena [*Abb. 3.*]). Gelegentliche Meisterinschriften, die bald den Werkstattinhaber, bald den Maler oder beide nennen, zeugen von gesteigertem Persönlichkeitsgefühl. In den „Kleinmeisterschalen“ besteht die Dekoration oft nur in einer in den Henkelstreifen gesetzten miniaturhaften Gruppe (Inv. 1667: Tierkampf) oder einer auf die Töpferei, in anderen Fällen auf das Gefäß oder seinen Besitzer bezugnehmenden Inschrift zwischen von den Henkeln ausgehenden Palmetten (Inv. 2164). Die „Augenschalen“ (Inv. 78, 201), auf denen einzelne Figuren zwischen

große, zur Abwehr von Unheil gedachte Augen gestellt sind, gehen auf ostjonische Anregungen zurück.

In bedeutenderen Erzeugnissen räumt der schwarzfigurige Stil bald dem etwa um 530 v. Chr. auftretenden „rotfigurigen" (s. unten) das Feld. Beide gehen aber noch geraume Zeit nebeneinander her und in geringerer Ware lebt der alte Stil noch in die ersten Jahrzehnte des 5. Jhs. hinein fort. Die zahlreichen schwarzfigurigen Lekythen der Wiener Sammlung, Ölgefäße von anfangs oben ausladender, späterhin mehr zylindrischer Form, veranschaulichen in ihren jüngeren Beispielen gut diese späte Phase, in der die Darstellungen immer flüchtiger gezeichnet, oft wie gekleckst, aber immer dekorativ wirksam erscheinen. Die Figuren sind hier oft statt direkt auf den roten Tongrund (so Inv. 210 Kampfszene; Inv. 194 Jagd) auf einen das Hauptfeld überziehenden weißen Grund gesetzt (Inv. 86 und 1841: Taten des Herakles). Auf Gefäßen rituellen Charakters hält sich die schwarzfigurige Malweise noch länger; namentlich auf den panathenäischen Preisamphoren, die den Siegern in den Wettkämpfen des Panathenäenfestes, gefüllt mit Öl, zuerkannt wurden. Inv. 965 (etwa Ende des 6. Jhs.) veranschaulicht den Typus: Auf der Vorderseite erscheint stets die Göttin Athena in Kampfesstellung zwischen Säulen, auf der Rückseite eine Darstellung jener Kampfart, in der der Preisgekrönte gesiegt hatte (hier Faustkampf). Spätere, durch Inschriften genau datierte Gefäße dieser Art bezeugen ihre Fortdauer bis tief ins 4. Jh. v. Chr.

In Böotien lebte die schwarzfigurige Malweise noch spät in den sog. Kabiriongefäßen nach, deren Szenen Mythen in burlesker Art parodieren (Inv. 1850: Groteske Gestalten von Kranichen bedrängt).

Inv. 1477 (im Hauptbild der Lapith Kaineus, von Kentauren überwältigt) zeigt, bis zu welcher Vergröberung der schwarzfigurige Stil in etruskischen Nachahmungen gelangte. Der rote Bildgrund ist hier nicht ausgespart, sondern auf Schwarz aufgesetzt, der „Firnis" ungleich aufgetragen und stumpf.

In Etrurien blühte vom 7.—5. Jh. v. Chr. eine einheimische, die sog. Buccherokeramik, Gefäße aus schwarz geschmauchtem Ton, deren Formen und Dekoration eine starke Anlehnung an die Metallindustrie verraten. Einer älteren Stufe ist die vertiefte, mittels rotierender Zylinder eingestempelte Verzierung eigen (Inv. 1913, 1753), einer jüngeren, mit aufgesetzten Reliefs, gehört die Mehrzahl der Bucchero-Vasen der Sammlung an, dickwandige Gefäße von oft ansehnlicher Größe (Inv. 1854). Die Tragpfanne Inv. 1880 mit kleinen Geräten diente vielleicht dem Gräberkult.

Wir verließen die attische Keramik, als der schwarzfigurige Stil die Führung längst an den „rotfigurigen" abgegeben hatte. Auf einigen Meisteramphoren der Zeit um 530 v. Chr. tritt neben dem in schwarzen Silhouetten auf den Tongrund gesetzten Bilde auf der anderen Seite diese neue Malweise auf,

die den Grund mit der schwarzen Glanzfarbe deckt und die Figuren und Ornamente darin ausspart, so daß sie in der Farbe des Tones, also rot zwischen schwarz erscheinen. Und während im alten Stil die Innenzeichnung eingerissen wurde, trug man sie nun mit feinen schwarzen Reliefflinien auf. Eine direkte Umkehrung der alten Technik also, eine Neuerung von verblüffender Einfachheit und weittragend in ihrer Folgewirkung. Denn die neue Technik bot der zeichnenden Hand größere Freiheit und Sicherheit in der Linienführung, gestattete Haar und feines Gefältel mit dicht nebeneinandergesetzten Linien darzustellen, während beim Einritzen nach der älteren Weise stets die Gefahr des Ausspringens der dicken Glanzfarbe drohte. Feinere Einzelheiten, so manches anatomische Detail, konnten nun in beliebig verdünnter Glanzfarbe mit dem Pinsel aufgetragen werden (z. B. Inv. 1848). Das erste Halbjahrhundert der rotfigurigen Technik, in dem die Zeichnung noch durchaus linear bleibt, bildet die Höhe der attischen Vasenmalerei. Schritt für Schritt folgen wir der Loslösung aus der alten Gebundenheit der Zeichnung und niemals wieder begegnen wir im attischen Kunsthandwerk einer solchen Reihe greifbarer Künstlerpersönlichkeiten, die sich ihrer Kraft wohl bewußt waren, was sich in den jetzt verhältnismäßig häufigen Signaturen äußert. Diese erste, die archaische Periode des rotfigurigen Stiles — wir nennen sie die strengrotfigurige (etwa 530 bis 480 v. Chr.) — ist im Österreichischen Museum besser vertreten als hier, wo signierte Vasen überhaupt fehlen. Noch ins 6. Jh. gehört die Schale Inv. 137 (Satyrn und Mänaden) und der Waffenläufer auf Inv. 1627. Einem jüngeren Meister, Onesimos, wird das reizvolle Schalenbild eines Knaben (Inv. 1848 *[Abb. 4]*) zugeschrieben; es zeigt im Vergleich etwa mit dem Leierspieler der älteren Schale Inv. 1777 den Fortschritt in der Figuren- und Gewandzeichnung: altertümlich gezackte Säume hier, freier geschwungene auf dem jüngeren Bild. Zugleich lernen wir hier eine eigenartige Sitte der Zeit kennen, Lieblinge des Volkes, Söhne angesehener Familien Athens, durch preisende Inschriften zu ehren, sei es durch den Namen (Inv. 212 „Lysis"), wodurch oft ein wichtiges Hilfsmittel zur zeitlichen Bestimmung des Gefäßes geboten wird, da gar mancher dieser „schönen

Abb. 4.
Strengrotfigurige Schale. Attisch.

Knaben" später im staatlichen Leben zu führender Stellung gelangte, oder nur mit dem unpersönlichen Zusatz „der schöne Knabe" (Inv. 1848) — viel seltener findet sich der Preis von Mädchen. Aus den genannten Bildern ersieht man auch den Wandel des Stoffkreises; einfache Daseinsbilder und Vorwürfe aus dem Alltagsleben treten nun stärker neben heroischen und mythologischen Szenen hervor. Der Besucher sei noch auf die Bereicherung und Entwicklung der Gefäßformen hingewiesen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, sowie auf die Ornamentik, in der nun etwa an Stelle der alten Knospenbänder und -kompositionen die Palmette gereiht und in mannigfachen Geschlingen tritt. Im Figürlichen regt sich unter dem Einfluß der fortschreitenden Naturerkenntnis überall neues Leben, in den Gewändern wird der Charakter verschiedenartiger Stoffe durch abweichende Zeichnung der Falten veranschaulicht. So etwa in der prächtigen Amphora Inv. 772 (Opferszene am Altar), die nebst dem kelchförmigen Krater (Mischgefäß) Inv. 985 (Rückführung des Hephästos in den Olymp *[Abb. 5 a]*) schon tiefer ins 5. Jh. v. Chr. (2. Viertel) hineinführt. In den Vasenbildern dieser Zeit lebt ein Widerhall der großen Wandmalerei (Polygnot und Genossen). Körper und Gewänder lösen sich aus der altertümlichen Starrheit, Verkürzungen werden häufiger, das Auge, das bisher bei Profilstellung der Figuren in Vorderansicht mit geschlossenem Umriß gegeben war, rückt allmählich in die Seitenansicht (Öffnung des Umrisses im inneren Augenwinkel), das hohe Untergesicht gibt den Köpfen einen Zug herber Größe; die größere Freiheit der Zeichnung ermöglicht eine Vertiefung des seelischen Ausdruckes. Aber das Streben, es der großen Malerei gleichzutun, führt zu einer Sprengung der durch die Vasenform gesetzten Grenzen, die Figuren ragen oft über das durch die Krümmung des Gefäßkörpers gegebene Feld hinaus (Inv. 772). In dieser Periode kommen ungeachtet aller Fortschritte Signaturen viel seltener vor.

Wie Auszüge aus größeren Bildkompositionen erscheinen die Schlachtendarstellungen dieser Zeit, die Amazonenkämpfe (Schale Inv. 1847), die Störung des Hochzeitsmahles des Peirithoos durch die Kentauren (Kelchkrater Inv. 1026 im oberen Streifen; unten: Poseidon die Amymone verfolgend, mit beigeschriebenen Namen), die Szenen bei der Einnahme von Troja (Amphora Inv. 741: Menelaos bedroht Helena, die an ein Götterbild flüchtet; wie sie ihm den Blick zuwendet, läßt er das rächende Schwert fallen), die Taten des Theseus (Inv. 321: die Überwindung des Prokrustes, der noch das zerbrochene Bett, auf das er die Wanderer zwängte, hält) usw. Ein beliebtes kleines Gefäß dieser Zeit ist der Skyphos, ein napfartiger Trinkbecher; die in Einzelfiguren aufgelöste Darstellung greift auf beide Seiten über: Inv. 191 (Hyakinthos auf dem Schwane und Zephyros), 328 (Satyr und Mänade).

Die schon im vorangegangenen strengrotfigurigen Stil häufi-

gen Szenen aus dem Alltagsleben treten nun und noch mehr in der Folgezeit, als sich die Vasenkunst wieder auf ihre dekorative Aufgabe besann, in den Vordergrund. Wenn hier, um auch auf die Gefäßformen hinzuweisen und durch das Abspringen von der gegenwärtigen Aufstellung nicht zu sehr zu ermüden, die entwicklungsgeschichtliche Abfolge weniger streng eingehalten wird, so wird der Besucher nach dem Gesagten selbst die stilistischen

c b a

Abb. 5.
Rotfigurige Tongefäße. Attisch.
a) Kelchkrater: Rückführung des Hephästos (S. 12)
b) Krater: Die eleusinischen Gottheiten
c) Glockenkrater: Konzert.

Unterschiede bemerken. Unter den großen Mischgefäßen mit Stangenhenkeln, deren Hals feine Knospenbänder umziehen, seien folgende, mit meist gerahmten Bildern geschmückte Beispiele angeführt: Inv. 824 (Zechgelage), 2166 (Frauenbad), 641 (Triptolemos auf dem Drachenwagen zwischen den eleusinischen Göttinnen *[Abb. 5b]*). Ferner die Hydria (Wassergefäß) Inv. 1073 (Opfer für Athena). Eine von nun an und in der Spätzeit der Vasenmalerei besonders beliebte Form ist der Glockenkrater, den oben stets ein Lorbeerzweig umzieht: Inv. 853 (Kriegers Abschied), 742 (Abschied eines zur Reise aufbrechenden Jünglings; Toilettegeräte an der Wand deuten den Innenraum an), 697 (Apoll und zwei musizierende Musen, eine Szene voll feiner Stimmung), *Abb. 5c)*; eine Abart dieser Form, mit Henkeln zum Unterfassen, gibt Inv. 1772 (ein Satyr geleitet mit der Fackel zwei Mänaden). Das Bild der leider sehr zerstörten, zur Aufnahme des Badewassers beim Vermählungsritus bestimmten schlanken Vase Inv. 2027 zeigt einen Hochzeitszug; derartige Gefäße gab man unvermählt Verstorbenen ins Grab. Mit den letztgenannten Vasenbildern befinden wir uns etwa in der Zeit, der die Namen

Perikles und Phidias ihren Stempel aufdrücken (etwa 450 bis 430 v. Chr.). Die voll entwickelte Zeichenkunst dieser Epoche vereinigt formale Schönheit und monumentale Größe mit zarter Beseelung, die unaufdringlich wie ein leiser Hauch musikalischer Stimmung auf diesen Bildern liegt.

Abb. 6.
Weißgrundige Lekythos.
Attisch.
(S. 15.)

Den stärksten Ausdruck findet der Geist dieser Kunst in den weißgrundigen Lekythen. Wir sind ihnen bereits im spätschwarzfigurigen Stil begegnet (vgl. S. 10). Diesen gleichzeitig (1. Viertel d. 5. Jhs. v. Chr.) finden sich solche mit schwarzer Umrißzeichnung in Reliefflinien, also in einer der rotfigurigen gleichartigen Technik; nur ist der Grund um die Figuren nicht abgedeckt. Inv. 192 (mit opfernder Nike) gehört in diese noch den strengen Stil aufweisende Klasse. Inv. 1874, wo die Reliefzeichnung auf den Kopf beschränkt und der Mantel des sitzenden Mannes rot gedeckt ist, und Inv. 1873 (zwei Frauen mit Korb und einer Vase der Form von Inv. 1845), wo die Zeichnung in verdünnter Glanzfarbe mit feinem Pinsel aufgetragen ist, gehören bereits in die Mitte des 5. Jhs. Beide stellen die Menschen in ihrem häuslichen Leben dar. Aber mehr und mehr macht sich nun auch in den Darstellungen die Bestimmung dieser Gefäße geltend, die bei der Aufbahrung um das Totenbett (Bild auf Inv. 1969) und dann in und auf das Grab gestellt wurden. Unter den mancherlei Themen, die den Verstorbenen selbst, immer verklärt von idealer Schönheit, behandeln, sind in der Sammlung die Totenklage an der Bahre (Inv. 1969) und, bei weitem das beliebteste Thema, Szenen am Grabe (Inv. 143 u. 1970) vertreten. Auf 1969 sind ganze Flächen mit verschiedenen Farben gedeckt (eine Technik, die übrigens nicht auf die Lekythen beschränkt blieb). Überaus stark ist der Ausdruck der Klagegesten der das Totenbett umstehenden

Frauen. Auch die Umrisse sind bei allen drei genannten Lekythen (3. Viertel des 5. Jhs.) mit dem Pinsel in matter Farbe aufgetragen. In den Szenen am Grabe ist der Tote selbst (in 143 auf den Stufen des Grabsteins sitzend und leierspielend [*Abb. 6*]; in 1970 rechts vom Grabstein stehend, in den Mantel gehüllt, dessen Bemalung jetzt fast gänzlich geschwunden ist) in gedachter Vereinigung mit seinen Angehörigen dargestellt. Die Grabsteine von der üblichen hohen Stelenform schmückte man mit Binden (Inv. 143) und dem Totenkult geweihten Gefäßen (Salbgefäß in der Hand der Frau auf 1970), die von Frauen in Körben herbeigetragen wurden.

Abb. 7.
Spätattischer Volutenkrater.

Wir kehren von diesem fruchtbaren Seitentrieb der klassischen Vasenmalerei zur rotfigurigen Technik zurück. Gegen das Ende des Jahrhunderts entwickelt sich auf meist kleinen Gefäßen, deren Darstellungen dem Kreis der Aphrodite (Inv. 1737: Eros in Ranken zwischen einem Liebespaar) und des Dionysos (Inv. 1785) und dem Leben der Frauen und Kinder (Inv. 1973, 352) entnommen sind, eine zierlichere Richtung, die häufig durch Verwendung von Weiß und aufgehöhtem Gold (Inv. 1737) eine gewisse Buntheit erzielte. In einem größeren Gefäß zeigt diese Art — man pflegt sie den „reichen" Stil zu nennen — Inv. 1771 (Befragung des delphischen Orakels, das Vorspiel zu dem auf der anderen Seite dargestellten Urteil des Paris). Die auf verschiedenen Geländestufen verteilten Figuren und der Stil der reichgemusterten Gewänder mit ihrem lebhaften Faltengekräusel zeigen eine Überfeinerung, der die innere Kraft fehlt. Der prächtige Volutenkrater Inv. 158 diene als weiteres Beispiel *(Abb. 7)*; die starke Betonung der Mitte durch ein weißes Bauwerk, in anderen Fällen (Inv. 1089) durch weiß gemalte Figuren, ist ein beliebter Zug dieser und der tief ins 4. Jh. v. Chr. hineinreichenden Spätzeit der attischen Vasenmalerei. Noch ins ausgehende 5. Jh. v. Chr. mögen die Kelchkratere Inv. 1024 (Dionysos inmitten seines Gefolges; bemerkenswert die beigeschriebenen Namen — auf deutsch „Zecher", „Süßwein", „Herbst", „Friede") und 1011 (Satyrn überraschen ein wasserholendes Mädchen) gehören, ins 4. Jh. zahlreiche Glockenkratere, diese Lieblingsform der spätattischen (wie auch der unteritalischen) Vasenmalerei; z. B. Inv. 1144 (Herakles opfert

der Göttin Chryse), 935 (Einsetzung Apolls als Orakelgott in Delphi; links von dem sitzenden Apoll der mit einem Netz von Wollbändern geschmückte heilige „Omphalos", der Erdnabel), 970 (Amazonenkampf) und die Hydria 827, deren Gefäßhals mit einem in Gold aufgesetzten Kranz geschmückt ist. Sie geben ein anschauliches Bild von der Verwilderung des späten Stiles.

Als eigenartige Gefäßformen sind noch die Trinkgefäße in Tierkopfform (Inv. 736), deren Hals mit spätrotfigurigen Bildern geschmückt ist, und flach gedrückte Gießgefäße mit Tierbildern zu nennen (Inv. 578).

Abb. 8.
Apulischer Volutenkrater.
(S. 17.)

Wir wenden uns Italien zu. Lange nachdem die attische Produktion die übermächtige Geltung eingebüßt hatte, die sich in dem ungeheuren Export nach Etrurien kundgibt, entstanden in etruskischen Werkstätten plumpe Nachahmungen der rotfigurigen Technik, von denen das ungeschlachte Gefäß Inv. 2944 (um 300 v. Chr.) mit seinen unharmonischen Proportionen, elendem Firnis auf mißfarbenem Ton und den derben Figuren (Pygmäenkampf) ein drastisches Beispiel darstellt.

Eine ganz andere Bedeutung kommt der rotfigurigen Keramik Unteritaliens zu, die dort schon in der 2. H. des 5. Jhs. v. Chr. zunächst in enger Anlehnung an das attische Vorbild blühte. Allmählich bildeten sich jedoch in Technik und Dekoration, auch im Stoffkreis und manchen an älteres Einheimisches anknüpfenden Gefäßformen lokale Züge aus und verstärkten sich immer mehr, besonders nach dem Wegfall der Konkurrenz Athens, das durch sein Kriegsunglück Ende des Jahrhunderts das wichtige Absatzgebiet im Westen einbüßte. Die frühen unteritalischen Vasen (bis um 400 v. Chr.) stellen stilistisch noch eine Einheit dar. Unterschiede von attischer Ware machen sich etwa im Ton und der Glanzfarbe bemerkbar, die Figuren erscheinen schwerer, das Pathos äußerlicher. Hingegen ist den unteritalischen Vasenmalern eine starke Charakterisierungsgabe eigen, die in den drolligen, der italischen Phlyakenposse entnommenen Bühnenszenen humorvollen Ausdruck findet (Inv. 466).

Im 4. Jh. v. Chr. heben sich deutlich Gruppen von lokaler Sonderart heraus; nach den Landschaften, in denen sie auftreten, unterscheidet man apulische, lukanische, kampanische Vasen,

in Lukanien wieder bildet der Stil von Paestum eine Gruppe für sich. Natürlich geht in diesen Sondergattungen die Masse unteritalischer Vasen nicht restlos auf, es zeigen sich mancherlei Stilmischungen und Vieles ist noch ungeklärt.

Für Apulien sind große Volutenkratere mit Darstellungen aus dem Gräberkult charakteristisch, überladen mit Figuren und Ornamenten, wie denn überhaupt der attische Sinn für Maß den unteritalischen Vasenmalern ziemlich fremd ist. Inv. 94 *(Abb. 8)* vertritt den Typus: Ein weißer Grabbau von stark räumlicher Wirkung mit dem Sitzbild des Verstorbenen, eines Kriegers, beherrscht die Mitte, während beiderseits Figuren mit Grabspenden in Reihen angeordnet sind; auf der Rückseite eine ähnlich komponierte Szene an einem Grabstein. Der Hals ist mit halbnaturalistischen Rankengeschlingen um einen Frauenkopf geschmückt. Ähnliches findet sich an Schüsseln (Inv. 416 u. a.), deren Henkel den Charakter metallener Vorbilder zeigen. In der Masse ziemlich eintönig wirken die Stangenhenkelkratere mit ihren Bildern teils sepulkralen, teils dionysischen Inhalts (z. B. Inv. 826, 708, 800). Die langen Figuren mit kleinen Köpfen zeigen den allmählichen Niedergang. Eine lokale Sondererscheinung der apulischen Keramik sind weißüberzogene Gefäße mit ornamentaler Verzierung in Rosa (Inv. 428).

Abb. 9.
Kassandra-Vase.
Paestanisch.
(S. 18.)

Aus Apulien kennen wir aus der Zeit vor der griechischen Kolonisation eine alte einheimische Produktion (7.—6. Jh. v. Chr.) mit geometrischer Verzierung in Mattmalerei (Inv. 5). Ihr Nachleben neben der von der griechischen abhängigen Figurenmalerei des 4.—3. Jh. v. Chr. zeigen eigenartige Zwillings- (Inv. 2101) und schlauchförmige Gefäße (Inv. 1249), deren Verzierung ornamentale Elemente der gleichzeitigen figürlichen Vasenmalerei Apuliens verwendet.

Ein relativ frühes Beispiel der lukanischen Produktion ist die Hydria Inv. 2949 mit noch ungedeuteter Szene (Krieger mit Pferd in einer Höhle), jünger (Mitte des 4. Jhs.?) Inv. 581 mit großen aus dem Boden herauswachsenden Köpfen beiderseits einer typischen Figurengruppe. Sonderformen wie Inv. 254 mit Scheibchen an den Henkeln scheinen auf älteres Einheimisches zurückzugehen.

Die Paestaner Gattung ist leicht kenntlich durch ihre Buntheit, starken Wechsel zwischen Grund und tonfarbigen Flächen, viereckige, oft gerahmte Bilder, ausgezackte schwarze Gewandsäume, die Vorliebe für Braunrot und ganze

Flächen deckende gelbe Punkte. Als führender Meister ist uns durch Signaturen Assteas bekannt, dessen Art die schlanke Amphora Inv. 724 mit der Kassandraszene aus der Zerstörung Troias nahesteht *(Abb. 9)*. Rechts flieht die Priesterin (Beischrift: „Priesterin der Troer") mit dem Tempelschlüssel aus dem Heiligtum. Weitere charakteristische Proben dieser Gattung (Blüte in der 2. H. des 4. Jhs. v. Chr.) geben die Schale Inv. 206 (Satyr auf einem Gefäß sitzend) und der Glockenkrater Inv. 322 (Gelage). Der Verfallzeit (1. H. des 3. Jhs. v. Chr.) mag Inv. 964 (sitzender Silen und Mänade) angehören.

Auf kampanischen Gefäßen ist der blasse Ton oft mit einem dünnen roten Pigment überzogen, um der Wirkung des warmroten attischen Tones näherzukommen. Die Glockenkratere Inv. 1091 (Achill und Troilos) und 918 (zwei Krieger in einheimischer Bewaffnung) mögen relativ früh sein. Wahrscheinlich kampanisch ist auch die Kanne Inv. 1035 (Argos und Io nebst Jünglingen, Frauen, Satyrn und Eroten). Das beliebte Kottabosspiel (vgl. S. 45) verdeutlicht Inv. 2156. Hieher gehören auch die „Fischteller" (Inv. 111 u. a.), die auch anderwärts (so in Attika) vorkommen: um eine Vertiefung in der Mitte sind allerlei Fische und andere Seetiere dargestellt, das Wellenornament am Rande ergibt die Beziehung zum Meere. Als Beispiel des Verfalls sei Inv. 707 (Amazonenkampf, 3. Jh. v. Chr.) genannt.

In der ganzen hellenischen Welt lebt die Figurenmalerei nach dem Absterben des rotfigurigen Stiles in kärglichen Resten nach und tritt hinter der seit etwa 300 v. Chr. in den Vordergrund rückenden Reliefkeramik zurück, die einen billigen Ersatz für Gefäße aus Edelmetall darstellt; leicht versendbare Hohlformen förderten ihre weite Verbreitung. Die sog. „megarischen" Becher (Inv. 1381, 1846) sind grauschwarze halbkugelige Gefäße mit Relieffiguren (3. bis 2. Jh. v. Chr.).

Weit verbreitet ist eine anfangs schwarze, später zu Rot übergehende Firniskeramik mit eingepreßter Ornamentik (kleine Palmetten u. dgl., Inv. 138). Eine andere, zeitlich weiter zurückreichende Technik ist die plastische Aufhöhung leichter vergoldeter Girlanden und Ketten mit Tonschlamm, die oft den einzigen Schmuck der vorwiegend durch ihre Formen und die wundervolle schwarze Glanzfarbe wirkenden Gefäße (z. B. der riesige Glockenkrater Inv. 452) darstellt.

In Italien folgt auf die schwarzgefirnißte Reliefkeramik der nach dem Entstehungsort (Cales in Campanien) benannten Calener Schalen (Inv. 1789: Einführung des Herakles in den Olymp; dieselbe Szene viermal wiederholt. 3. Jh. v. Chr.) die arretinische rote Sigillataware. Vorher ist noch einer apulischen, seit dem Ende des 4. Jhs. überaus verbreiteten, tief ins 3. Jh. hineinreichenden schwarzbunten Ware zu gedenken, der hier

vorzüglich vertretenen „Gnathia"-Keramik (nach einer Stadt an der Ostküste Apuliens). Sie zeigt so recht, wie die Welt figürlicher Darstellungen ausgespielt hat; weiß und gelb aufgemalte Ranken, Girlanden, Binden, hängende Zweige, Kränze und Masken sind das typische Repertoire ihrer vorwiegend ornamentalen Dekoration, plastische Riefelung des Gefäßkörpers ist häufig (Inv. 220, 457, 529); vereinzelt vorkommende Figuren (Inv. 1042: Komödiant [*Abb. 10*]; 1009: Eros auf einem Säulenkapitell sitzend; 121: Tauben am Brunnen) ordnen sich dem allgemeinen Dekorationsprinzip unter. Ihre Vorstufen hat diese Gattung in den auf Hals und Fuß weiß aufgemalten Ranken apulischer Prachtgefäße (vgl. S. 17).

Abb. 10.
„Gnathia"-Krater.
Unteritalisch.

Die Erweiterung des griechischen Horizonts im Zeitalter des Hellenismus (nach Alexander dem Großen) förderte die Übernahme fremder keramischer Techniken, so der in Vorderasien und Ägypten längst geübten, auch in der älteren griechischen Keramik (auf Rhodos und Samos: Inv. 1626; T. 1950: figürliches Gefäß in Gestalt des Gottes Bes; 6. Jh. v. Chr.) unter ägyptischem Einfluß vereinzelt aufgegriffenen Fayencetechnik, bei der der Ton mit verschiedenfarbiger Glasur überzogen wurde. In der hellenistischen Reliefkeramik zu hoher Vollendung gelangt, wurde glasierte Keramik auch in der römischen Kaiserzeit in Italien und den nördlichen Provinzen des Römerreiches verfertigt (Inv. 2039—2041).

Weit größere Geltung gewann ob ihrer Haltbarkeit die rote „Sigillataware", kenntlich durch ihre siegellackartige, äußerst widerstandsfähige alkalische Glasur. Im griechischen Osten bereits früher angebahnt (Inv. 2161, 2946), beherrschte sie in der römischen Kaiserzeit den damaligen Weltmarkt und wurde ebenso zu reicher verzierter, von metallischen Vorbildern abhängiger Reliefware (von deren Bildchen, lat. sigilla, ist der zu eng gefaßte Name abgeleitet) wie zu einfachem Geschirr für den täglichen Gebrauch verwendet. Die feinste Blüte trieb sie in der arretinischen Fabrikation (Inv. 1979), die etwa ein Jahrhundert rund um Beginn der christlichen Zeitrechnung umfaßt, dann aber von der mächtig aufstrebenden Produktion in den Provinzen (Gallien, Germanien) abgelöst wurde (Inv. 1399, 1404, 1767). Der häufigen Stempelung der Sigillatagefäße (Inv. 1769, 2361, 2445 u. a.) verdanken wir wertvolle Aufschlüsse über

den Töpfereibetrieb. Inv. 1389 gibt ein Beispiel der aus dem Aufschlemmen leichtflüssigen Tones entstandenen, in großem Umfang in der Sigillata-Keramik, aber auch sonst geübten Barbotinetechnik. Ein prächtiges Beispiel später Sigillata aus dem Osten ist der große Teller Inv. 2038 mit Zirkusszenen (die fehlenden Teile ausgefüllt).

Von der Mannigfaltigkeit der römischen Keramik geben diese Proben ein sehr unvollständiges Bild, das in Carnuntum einigermaßen ergänzt werden kann. Die Gegenden am römischen Donau-Limes versorgten sich zumeist mit Importware aus gallischen und rheinischen Industriezentren. Mit dem Hinweis auf die rheinischen Trinkspruchbecher (Buchstaben und Ornamentik weiß auf schwarzem Überzug: Inv. 438 u. a.; um 300 n. Chr.) schließen wir diesen Überblick und wenden uns zu den

Terrakotten.

Terrakotten, Figuren und Reliefs aus durch Brennen erhärteter Tonerde (terra cotta), fanden wegen ihres wohlfeilen, leicht bildsamen Stoffes große Verbreitung in der antiken Welt. Als Weihgeschenke brachte man sie Gottheiten dar, den Toten gab man sie ins Grab mit; die Schuttlagen und Abfallgruben der Heiligtümer und die Gräber sind ihre bevorzugten Fundstätten. Auch als häuslicher Schmuck und Spielzeug fanden sie Verwendung.

Die ältesten Terrakotten wurden mit der Hand aus dem weichen Ton geknetet. An den rohen kyprischen Figuren, bei denen Einzelheiten zunächst wie bei den Vasen der gleichen Herkunft (vgl. S. 6) eingedrückt (T. 1342), später mit Firnisfarbe aufgetragen sind (T. 1171 u. a.), wird die einfache Technik besonders deutlich. Dem geometrischen Stil der Vasen (vgl. S. 7) entsprechen Dekoration und Farbengebung der ältesten attischen (T. 399) und böotischen (T. 1797, 1798) Terrakotten (1. H. d. I. Jtds. v. Chr.). Etwa gleichzeitig mit der Einführung des Bronzehohlgusses kam in der Tonbildnerei die Anwendung von Hohlformen auf (6. Jh. v. Chr.), die die gewünschte plastische Form im Negativ enthielten. Das „Brennloch" im Rücken der aus zwei aneinandergesetzten Formen gewonnenen Figuren trug der Zusammenziehung des Tones beim Brennen Rechnung.

In der älteren Zeit überwiegen brettartige stehende (T. 1797, 1268) und Sitzbilder weiblicher (T. 401), oft als Mutter (T. 1419) dargestellter Gottheiten. Auch abgekürzte, nur Kopf und Brustansatz enthaltende Figuren (Protomen) sind in der archaischen Epoche und im strengen Stil des 5. Jhs. v. Chr. häufig (T. 1381, 1404). Genrehaften Darstellungen (Bäcker T. 1674, 1814) liegt die Vorsorge für das leibliche Bedürfnis der Verstorbenen im Jenseits zugrunde.

Die ruhig stehenden, im Umriß geschlossenen Figuren des strengen Stiles (T. 1602, 1951) sind ganz aus der Form gedrückt, bei den freier bewegten des vierten Jahrhunderts und der

hellenistischen Zeit sind Köpfe und Gliedmaßen häufig frei modelliert und angesetzt. Die Bemalung, meist auf weißem Überzug, wird nun zarter (T. 1281 u. a.). Eine Welt bezaubernder Anmut öffnet sich in den zu besonderer Berühmtheit gelangten reizvollen Schöpfungen, die in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts in so überraschender Menge und Mannigfaltigkeit den Gräbern von Tanagra (Böotien) entstiegen. Von daher rührt die laienhafte Bezeichnung „Tanagrafiguren" für die ganze Gattung der figürlichen Terrakotten; indessen gab es neben dieser einen lokalen Gruppe eine nicht minder bedeutende Fabrikation in Athen, Korinth und anderen Orten Griechenlands. In der Tonbildnerei dieser Epoche (4.—3. Jh. v. Chr.) überwiegt die Darstellung weiblicher Grazie; voll zartester Anmut in der Haltung (T. 1281 *[Abb. 11]*) und Bewegung (T. 1272), in reizvoller Umhüllung, häufig einen spitzen Hut (T. 1290) auf dem lieblichen Köpfchen und einen Fächer in der Hand (T. 1263, 1291) treten uns die Tanagräerinnen entgegen; daneben sind Jünglinge (T. 1265), Kinderfigürchen (T. 1261 u. a.), Ammen (T. 1400) und Pfleger (T. 1399) und Eroten (T. 1900) beliebte Themata.

Abb. 11. Tanagräerin. Terrakotta.

Vorzügliche Schauspielerfiguren (T. 1564/65/67) und Karikaturen (T. 1589) schuf die hellenistische Tonbildnerei (3.—1. Jh. v. Chr.), über die wir hauptsächlich durch reiche Grabfunde aus Myrina (nördlich Smyrna) unterrichtet sind. Auch Nachahmungen tanagräischer Motive und schwebende Figuren (T. 1566) sind hier beliebt.

Die Terrakotten Unteritaliens und Siziliens (4.—3. Jh. v. Chr.) stehen in der Qualität des Tones und in der Bemalung den griechischen stark nach. Das große, mit stehenden Frauenfiguren, Medusenmasken und Vorderteilen springender Pferde geschmückte, aus der Schlauchform hergeleitete Gefäß (Vas. 147) gehört einer Canosiner Lokalgruppe an. — T. 95, 1949 sind rohe graeco-ägyptische, T. 104, 1671 provinzialrömische Terrakotten aus weißem Ton.

Im Pult Aufsätze von Kohlenbecken (3.—2. Jh. v. Chr.) mit Dämonen- und Stierköpfen (T. 1345, 1386, 1524); Webegewichte Tarentiner Fabrikation (T. 1943, 1965 u. a.); Formmodel (T. 2037: Nessos und Deianeira; archaisch); Verschlüsse von Vorratsgefäßen (T. 1934); Masken (T. 1831); Weihwasserfläschchen (Vas. 1516c, 1520 u. a.) aus dem Menas-Heiligtum in Unterägypten (4.—6. Jh. n. Chr.; der hl. Menas erlitt i. J. 296 den Märtyrertod).

Von der Rolle der Terrakotta als Architekturverkleidung in der Frühzeit gibt die Wiener Sammlung keinen Begriff. In

Griechenland durch den Marmorbau fast verdrängt, hielt sie sich in der italischen Architektur bis in die römische Kaiserzeit. Hieher gehören die nach einem bekannten Sammler sogenannten C a m p a n a - R e l i e f s; ihre Darstellungen sind teils der klassisch-griechischen (stieropfernde Nike T. 52; Waffentanz der Kureten um das Zeuskind T. 1465) und hellenistischen (Nilszene T. 26) Kunsttradition, teils dem römischen Leben (Wagenrennen T. 49) entnommen. T. 1895 zeigt Statuen in einer Säulenhalle, darunter eine im Motiv der ephesischen Bronzestatue (vgl. S. 25).

Als Beispiel g r o ß e r T o n p l a s t i k beachtenswert ist die im samnitischen Gebiet gefundene Athena-Statue strengen Stiles T. 115 (1. H. des 5. Jhs. v. Chr.).

T o n l a m p e n: glatte griechische; römische teils mit klassizistischen Reliefs, teils mit Zirkus- und Gladiatorenszenen geschmückt (zumeist 1. Jh. n. Chr.), ferner mehrdochtige Lampen; Lampen mit Fabrikantenstempeln auf dem Boden (um 100 n. Chr.); Lampenmodel; spätantike Lampen, zum Teil mit christlichen Symbolen.

Skulpturen.

Diese Abteilung bringt weder in ihren Beständen noch in der durch die räumlichen Verhältnisse bedingten Aufstellung die Entwicklung der antiken Plastik hinlänglich zur Anschauung. Wenn hier dennoch der — notgedrungen unzulängliche — Versuch gemacht wird, die Führung der Stilentwicklung anzupassen, so wird damit dem Besucher ein freilich etwas unbequemer, einer Neuaufstellung vorgreifender Weg zugemutet.

Rund ein Jahrtausend, von etwa 600 v. bis 400 n. Chr., umspannt die große Plastik der Griechen. Anfang und Ausgang sind durch formale Gebundenheit gekennzeichnet, die dort durch die Beschränktheit der Naturanschauung und der Technik gegeben, hier durch Konzentration auf eine geistige Idee bewirkt ist. Dazwischen liegt eine reiche, in allmählicher Durchdringung der Naturerkenntnis fortschreitende Entwicklung. Die klassische Kunst (5.—4. Jh. v. Chr.) erstrebt ideale körperliche Vollkommenheit und seelische Ruhe, die hellenistische Kunst (nach Alexander dem Großen) erweitert den Kreis der künstlerischen Aufgaben, steigert die Wirklichkeit ins Pathetische und schreckt selbst vor der Wiedergabe des Bewegten, Abnormen, Häßlichen nicht zurück. Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung ist dem Griechen der Mensch, bzw. das in menschlicher Gestalt erscheinende Bild der Gottheit; erst die hellenistische Kunst wendet sich auch mehr der ihn umgebenden Natur zu (landschaftliches Relief).

Die Entwicklung geht schrittweise vor sich, eine einmal gefundene Form wird durch vertiefte Naturbeobachtung gesteigert. Darin liegt eines der hervorstechendsten Merkmale griechischer Kunst, ihre Typik. Auch das Bildnis ist davon nicht frei; nur die römische Porträtplastik strebt in gewissen Perioden nach scharfer Charakteristik, nach Erfassung des Individuellen. Die römische Kaiserzeit schöpft im übrigen vielfach aus dem Typenschatz der griechischen Kunst; ihrem historischen Interesse an dem künstlerischen Gut der Vergangenheit verdanken wir die Kenntnis der zumeist verlorenen Originale griechischer Meister durch die Kopien; neben getreueren Wiederholungen stehen minder genaue, dekorativen Zwecken dienende Nachahmungen und freie Umbildungen. Die meisten Werke antiker Kunst sind namenlos, da es überaus selten glückt, die erhaltenen Denkmäler mit literarisch überlieferten Künstlernamen zu verbinden.

Unmittelbarer als durch die Kopien erschließt sich das künstlerische Gut der Griechen aus den Monumental-, Grab-, Weihreliefs usw.

Den ältesten griechischen Statuen liegt der altägyptische Typus der straff, mit durchgedrückten Knien, vorgesetztem linken Fuß und an die Oberschenkel angelegten Händen dastehenden Figur zugrunde.

Die Wiener Sammlung enthält kein Werk dieser Frühzeit. Einen gewissen Ersatz bietet die Kalksteinstatue eines Priesters (Inv. 341), von der Insel Kypros, jenem Kreuzungspunkte ägyptischer, vorderasiatischer und griechischer Einflüsse, mit dem uns bereits die Keramik in Berührung gebracht hat. In breiter Vorderansicht, den bekränzten breitflächigen Kopf mit dem typisch altertümlichen Mund, den seicht liegenden mandelförmigen Augen und den in der Stilisierung an Assyrisches erinnernden Bartlöckchen geradeaus gerichtet, steht die Figur steif da; das schematisch gefaltete Gewand liegt dem Körper eng an, verhüllt nicht die Formen; das Gelenk des unbedeckten linken Knies ist auf eine einfache, wie ein Ornament wirkende Formel gebracht.

Abb. 12.
Sterbende Amazone.
(S. 24.)

Weist der Stilcharakter dieser Statue noch ins 6. Jh. v. Chr., so führt uns der stark ergänzte Jünglingskopf Inv. 1268 (mit eingelegten Augen) etwa in die Nähe der äginetischen Giebelskulpturen (Anfang des 5. Jhs. v. Chr). Noch herrscht das Schematische in den in drei Reihen angeordneten Ringellöckchen und in dem vom Wirbel gleichförmig ausstrahlenden Kopfhaar vor, aber die Gesichtsformen sind belebter und das Auge liegt tiefer.

Abb. 13.
Athlet. Bronzestatue aus Ephesos.
(S. 25.)

Einem westgriechischen Kunstkreis der Siebzigerjahre des 5. Jhs. v. Chr. gehört das Vorbild des mit der Siegerbinde geschmückten Jünglingskopfes Inv. 1284 *(Taf. I, a)* an, dessen Haar noch die Spuren einstiger Färbung aufweist; von etwas wulstigen Lidern (in der Kopie gemildert) umrahmte Augen und ein langes Untergesicht sind dieser Stilstufe eigen.

In der sterbend zusammenbrechenden Amazone Inv. 164 *(Abb. 12)* steht die altertümliche Manier des Gewandes und der Stirnlöckchen in seltsamem Gegensatz zu dem gesteigerten Körpergefühl. Die Gestalt ist noch ganz im Zweidimensionalen befangen, der Rumpf von der Bewegung kaum berührt und so dürfen wir zweifeln, ob das Original dieser für die römische Provinz hergestellten Kopie (die Statue ist unweit Klagenfurt, in Virunum, der Hauptstadt der Provinz Noricum, gefunden) der hier besprochenen Epoche selbst oder einer späteren, altertümliche Stileigenheiten bewußt aufgreifenden („archaisierenden") Richtung angehörte.

Auch bei dem bekannten Diskoswerfer des Myron, von dem hier eine verkleinerte Kopie (Inv. 141) einen freilich recht unvollkommenen Begriff vermittelt, wirkt die Bewegung, die den in einer überaus komplizierten Stellung zusammengekrümmten Körper erfaßt, nicht in die Tiefe; die in voller Drehung befindliche

Gestalt ist wie ein Relief in der Fläche ausgebreitet. Den störenden Baumstamm, eine Kopistenzutat, müssen wir aus dem Bronzeoriginal wegdenken. Von dem Kopf eine originalgroße, hinter der Präzision besserer Wiederholungen zurückbleibende Kopie Inv. 1288.

Die unweit Virunum gefundene, von zwei römischen Handelsleuten, die ihre Namen in den rechten Oberschenkel der Figur eingraben ließen, geweihte Bronzestatue (Br.-Inv. 1) eines für den Sieg im athletischen Wettkampf dankenden Jünglings (die Geste der rechten Hand bedeutet Gebet) zeigt, wie nun die aus der Stellung der Beine sich ergebenden Verschiebungen sich im Rumpf, wenn auch noch immer in einer Fläche, auswirken. Die Statue, deren Meister wir nicht kennen, setzt die Kunst des Polyklet von Argos (tätig etwa 460—420 v. Chr.) voraus, der sich in Wort und Werk um die Schaffung einer gesetzmäßig normierten Schönheit im menschlichen Körperbau bemühte.

Eine Stufe weiter (1. H. d. 4. Jhs. v. Chr.) führt die Bronzestatue des nach der Übung sein (jetzt fehlendes) Schabeisen reinigenden Athleten aus Ephesos (Br.-Inv. 3168, *[Abb. 13]*), deren Berühmtheit im Altertum mehrere Nachbildungen in Marmor und Wiedergaben auf Tonreliefs (T.-Inv. 1895; vgl. S. 22) und Gemmen bezeugen. Die Stellung ist freier geworden, der Umriß bewegter, der Kopf mutet viel individueller an als der der älteren Bronzestatue *). Die auch hier noch schwache Tiefenwirkung wird erst eine Generation später in den Werken des Lysipp, eines Zeitgenossen Alexanders des Großen, erreicht.

Dem Skopas (2. Viertel d. 4. Jhs. v. Chr.) wird eine aus mehreren Wiederholungen bekannte Statue des kühnen Jägers Meleager zugeschrieben; hier eine Kopie des Kopfes (Inv. 1283); seine starke Wendung, das in tiefen Höhlen liegende, von oben beschattete Auge und der halbgeöffnete, lebendig atmende Mund verleihen diesem Werk einen Ausdruck starken seelischen Erlebens, der der Kunst des 5. Jhs. noch fremd ist. — Ähnliches klingt auch in dem Kopf Inv. 1026 an; trotz starker Verstümmelung erkennen wir noch das reiche Leben der Gesichtsformen; das Haar ist weich und in seiner Masse, gleichsam in seinem Scheindruck gegeben, ganz im Gegensatz zur Art des 5. Jhs. Die Figur war, wie wir aus einer Wiederholung in Rom wissen, ein Ares, dem ein kleiner Liebesgott ins Ohr flüsterte, indessen ein zweiter zwischen den Beinen des Kriegsgottes spielte. Die geistige Richtung, aus der heraus eine solche Schöpfung entstehen konnte, die Weichheit und Verschwommenheit der Formen rücken dieses Werk schon in die erste Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. herab. — Auch der leider arg verstümmelte Kopf Inv. 80 und die Statuette

*) Über die beiden Bronzestatuen ausführlicher: Eichler, Zwei Athletenstatuen (Meisterwerke in Wien, Verlag Bard 1922).

Inv. 1172, die beide den Heilgott Asklepios darstellen, setzen die pathetische Richtung des 4. Jhs. v. Chr. voraus.

Vom Porträt des 4. Jhs. gibt der Kopf des Aristoteles (384—322 v. Chr.), ein Altersbildnis des Philosophen, eine bezeichnende Probe (Inv. 246 *[Taf. I, bj]*). — Das gesteigerte Persönlichkeitsgefühl der Zeit nach Alexander dem Großen findet in dem Oberteil einer überlebensgroßen Ehrenstatue (Inv. 1166) beredten Ausdruck.

Abb. 14. Kora.
(S 27.)

Wir sind der Entwicklung der klassischen Kunst bisher nur an Verkörperungen des männlichen Schönheitsideales gefolgt. Für die Aufgabe, das Gewand in seinem Verhältnis zum Körper darzustellen, bot sich der griechischen Kunst in weiblichen Gestalten ein viel breiteres Feld dar. In der sterbenden Amazone (S. 24) sahen wir das Gewand nicht als selbständigen Organismus aufgefaßt, sondern wie angeklebt am Körper haften, dessen noch stark von der Vorstellung des nackten männlichen Körpers beherrschte plastische Gestaltung das Grundmotiv des ganzen Bildwerkes abgibt. — An der schönen, leider ihres Kopfes beraubten Aphrodite Inv. 1192 erscheint das Gewand als Folie des wie nackt gebildeten Körpers, über den nur wenige lange Faltenzüge hinstreichen. Nur die vom linken Arm und über den stützenden Baumstamm herabfallenden Stoffmassen folgen dem Gesetz ihrer eigenen Schwere und unterstreichen durch die gegensätzliche Wirkung ihrer tiefgefurchten Faltenzüge die Plastik des Körpers. An den linken Oberarm der Göttin schmiegt sich

der Liebesgott (Eros), dessen gesondert gearbeitete Flügel in den Löchern am Rücken befestigt waren. Die Arbeit macht einen durchaus originalen Eindruck und wird von manchen Beurteilern ins 5. Jh. v. Chr., von anderen wegen gewisser Unstimmigkeiten (z. B. in der Tracht) in spätere Zeit gesetzt.

Ein anderes Prinzip, bei dem der Körper hinter schweren Faltenmassen zurücktritt, brachte Phidias in seinen weiblichen Götterfiguren zur Durchführung. Aus vollständigeren Wiederholungen wissen wir, daß dies an dem Original jener kolossalen Athenastatue der Fall war, von der hier in einer römischen, die erhabene Strenge des Originales verweichlichenden Kopie (Inv. 168) nur der Kopf und die Füße erhalten sind; die Gewandpartien waren aus vergänglicherem Material, aus vergoldetem Holz oder Stuck hergestellt in Anlehnung an die von der Athena Parthenos des Phidias bekannte Goldelfenbeintechnik. Die bekleidete Büste, das Haar an den Schläfen, der Oberteil des Helmes und die Augäpfel sind Ergänzungen aus dem 18. Jh. Die Wimpern waren aus Bronze, die Augäpfel vermutlich aus Elfenbein und Edelsteinen eingesetzt. In erhabener Größe stand die Göttin da, mit Schild und Lanze am linken Arm und einer Opferschale in der Rechten.

Abb. 15. Hekataion. (S. 28.)

In fortschreitender Entwicklung erreicht die Kunst des 4. Jhs. v. Chr. die Verschmelzung von Körper und Gewand zu höherer Einheit. Bei der fälschlich als Muse ergänzten, vielmehr die eleusinische Göttin Kora-Persephone darstellenden Statue Inv. 157 (*Abb. 14*, Mitte des 4. Jhs. v. Chr.) ist der schwere Mantel, der den Körper ganz einhüllt und doch die Formen und die durch das Standmotiv bewirkten Verschiebungen des Rumpfes klar zur Erscheinung kommen läßt, über ein faltenreiches Untergewand geschlagen. Das Antlitz ist gegenüber dem vorhin betrachteten Athenakopf, in dem nur die wesentlichen Grundzüge

gegeben sind, belebter, Haar und Augen sind mehr der natürlichen Erscheinungsform angenähert.

Noch demselben Jahrhundert gehört das Hekataion Inv. 737 *(Abb. 15)* an, ein dreiseitiger, einst von dem dreifachen Haupte der Hekate, der göttlichen Hüterin der Kreuzwege, bekrönter Pfahl, den in leichtem Schritt die Chariten, Göttinnen heiterer Anmut, umtanzen; in ihnen verbindet sich die Körperauffassung des freien Stiles mit altertümlich steifer Faltengebung, eine Erscheinung, der wir in der griechischen Kunst noch lange nach der Überwindung des Frühstiles begegnen.

Abb. 16.
Artemis, aus Larnaka.

Praxitelische Züge wirken in der Artemisstatuette Inv. 603 *(Abb. 16*; um 300 v. Chr.) nach, deren Kopf man mit der Athena Inv. 168 (S. 27) vergleiche, um sich des Stilwandels ganz bewußt zu werden. Dort klare Bestimmtheit, hier Auflösung der Konturen und Formen. In stiller Entrücktheit lehnt die Göttin an ihrem eigenen, in altertümlichen Stilformen gehaltenen Bilde. Der malerische Charakter des Werkes war durch die Farben gehoben, deren jetzt stark verblaßte Spuren zur Zeit der Auffindung deutlicher waren: das hochgegürtete Gewand war violett, der zusammengerollte Mantel grün, seine Borte violett, rot das Köcherband, braunrot das Haar; das Kultbild zeigt gelbe Farbreste am Haar, rote am Kopfaufsatz und Postament.

In dem reizvollen Köpfchen aus Tralles Inv. 26 *(Taf. I, c)*, das von einer Artemisstatuette herrührt, ist das Kopfideal praxitelischer Frauentypen ins Zierlichere abgewandelt (3. Jh. v. Chr.).

Führten uns diese Werke bereits in den Beginn des Hellenismus (d. i. jene Kultur von überwiegend griechischem Gepräge, die in der den Eroberungen Alexanders des Großen folgenden Diadochenzeit weit über die ursprünglichen ethnographischen Grenzen hinaus zur Geltung gelangte), so werden die Elemente der hellenistischen Kunstsprache in den Skulpturen aus dem Mysterienheiligtum von Samothrake (Inv. 342 ff., 3. Jh. v. Chr.), mehr noch in der Frauenstatue Inv. 92 deutlicher, deren jetzt verlorene Teile (Kopf, Arme und einige vortretende Gewandfalten) angestückt waren. Der Aufbau der Figur — die Verjüngung nach oben und der Gewandstil, die gegensätzliche Behandlung des breitflächigen dünnen Mantels, durch den die Falten des Untergewandes hindurchscheinen, und

des tiefgefurchten, starken Licht- und Schattenwechsel zeigenden Untergewandes — sind für die Epoche (2. Jh. v. Chr.) typisch.

Die griechischen Reliefs der Sammlung bringen erst von der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. an die Entwicklung zur Anschauung. Vom plastischen Schmuck des Parthenon in Athen (5. Jh. Mitte) befindet sich heute bekanntlich ein großer Teil in London, anderes noch am Bau selbst. Vereinzelte Stücke gelangten nach der teilweisen Zerstörung des Tempels (1687) auch in andere europäische Museen; hier zwei Bruchstücke des Nordfrieses: Inv. 1091 enthält Reste aus den von wundervollem Leben erfüllten Reitergruppen, Inv. 1092 *(Abb. 17)*, erst vor kurzem erkannt, zwei bärtige Männerköpfe aus einer Gruppe dem Festzuge zuschauender Bürger.

Abb. 17.
Reliefbruchstück
vom Fries des Parthenon.

Vom Fries eines anderen athenischen Tempels, eines kleinen jonischen Baues am Ilissosflusse (Mitte des 5. Jhs. v. Chr.), stammen die Platten Inv. 1093, 1094 (das Bruchstück 1094 paßt an eine in Berlin befindliche Platte an); sie stellen eine Frauenraubszene und einen sitzenden Mann aus einem bisher nicht einwandfrei gedeuteten Mythus dar. — Inv. 868 ist eine in Ephesos gefundene Kopie von Inv. 1093 (der Mann bei späterer Wiederverwendung abgemeißelt), aus römischer Zeit. — Inv. 887: Bruchstück eines doppelseitigen attischen Weihreliefs (2. H. des 5. Jhs. v. Chr.). Auf der einen Seite eine Göttin und, kleiner, ein herantretender Anbeter, auf der krönenden Leiste der Beginn der Weihinschrift; auf der Gegenseite zwei in gemeinsamem Kult verehrte Gottheiten, vielleicht Asklepios und Athena, und die erhobene linke Hand eines Anbetenden. — Proben attischer Grabmalkunst bieten die beiden Marmorlekythen Inv. 886 und 910 (vgl. die Tongefäße derselben Form, S. 14), von denen Inv. 910 noch ins 5. Jh. gehören wird, und die Stele Inv. 1060, deren Figuren bereits höheres Relief zeigen und in eine gehäuseartige Umrahmung gestellt sind, anspruchslose Beispiele jener Familienbilder, über die man Goethe (Italienische Reise, 16. Sept. 1786) nachlese; das sind keine Porträts, sondern allgemeine Typen, die Abgeschiedenen und die Überlebenden durch Handreichung wie im irdischen

Leben beschaulich miteinander verbunden. — Inv. 118: Jüngling, in der zerstörten Rechten vermutlich palästrisches Gerät oder ein anderes bezeichnendes Attribut haltend (4. Jh. v. Chr.). Ferner Grabreliefs der hellenistischen (Inv. 1024: Grabstein für Parmeniskos, Großvater und Enkel gleichen Namens) und römischen Epoche, mit bekrönenden Pflanzenakroteren (1072), Bogenarchitektur (1066) u. dgl. — Ein anderer Grabmaltypus ist das sogenannte „Totenmahl" (261), wo der Verstorbene, auf ein Ruhebett gelagert, heroische Verehrung genießt. — Inv. 169 *(Taf. I, 2)*: der Fuggersche Amazonen-Sarkophag, im 16. Jh. auf Kypros gefunden, dann im Besitz des reichen Kaufhauses der Fugger in Augsburg, einer der schönsten griechischen Sarkophage. Die beiden Lang- wie die Schmalseiten stimmen im wesentlichen jeweils miteinander überein, sind aber in Einzelzügen verschieden. Die Komposition der Langseiten hat klaren Aufbau: um die Mittelgruppe sind in symmetrischer Entsprechung gegen berittene Amazonen kämpfende Griechen dargestellt; die Amazonen in asiatischer Tracht, mit Hosen und weichen Fellmützen (2. H. des 4. Jhs. v. Chr.). — Inv. 771: die aus der Ilias bekannte Szene, wie Odysseus und Diomedes hinter einer Platane dem zu nächtlicher Erkundung des Griechenlagers ausgezogenen Dolon auflauern. Die landschaftliche Szenerie bringt einen der älteren griechischen Kunst fremden malerischen Zug mit sich (3. Jh. v. Chr.). — Die weitere Entwicklung zum Vorherrschen des landschaftlichen Elementes und ein neuer Reliefstil mit stark wechselnden Erhebungen und in den Grund eingetieften Einzelheiten haben in den Brunnenreliefs Inv. 604, 605 *(Taf. II)* ihren Gipfel erreicht (1. H. d. 1. Jhs. n. Chr.). Die Felle der Tiere, die Pflanzen und Bäume zeigen feinstes Gefühl für das Stoffliche. Nur ahnungsweise ist die Nähe des Menschen angedeutet, auf dem Löwenrelief durch das im Freien errichtete ländliche Heiligtum, auf dem anderen durch den aus der Stalltür heraustretenden Hund.

Reliefs aus der römischen Kaiserzeit: Inschr.-Inv. 365: Grabstein des Centurio (Hauptmannes) T(itus) Calidius der im Lager Carnuntum bei Wien stationierten 15. Legion (1. Jh.). Inv. 1099: tanzende Mänade (2. Jh.); Inv. 172: Sarkophagrelief, zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen aus den Abenteuern des Jason in Kolchis darstellend: die Bändigung der Stiere vor dem König Aietes (links die Dioskuren mit dem Pflugjoch), rechts die Gewinnung des Goldenen Vließes mit Hilfe Medeas (2. Jh.). Inv. 171: drei Seiten eines Sarkophages: Apoll, Athena und die neun Musen, auf den in flachem Relief gehaltenen Schmalseiten ein eine Theatermaske betrachtender Dichter und ein Philosoph. — Inv. 624: *(Taf. III, 2)* ein Denkmal des im Römerreiche zu weiter Verbreitung gelangten Kultes des iranischen Lichtgottes Mithras, bemerkenswert durch die technische Kühn-

heit seiner tiefen Unterschneidungen. In einer Grotte tötet Mithras auf Befehl des Sonnengottes (links oben) den Stier, aus dessen Blut die Vegetation der Erde (angedeutet durch den in Ährenbüschel endenden Schweif) hervorsprießt, während die von den Dämonen der Finsternis ausgesandten bösen Tiere, Skorpion und Schlange, das Schöpfungswunder zu verhindern trachten. Rechts oben die Mondgöttin, zu Seiten des Mithras wie dieser asiatisch gekleidete Figuren mit erhobener und gesenkter Fackel, Erscheinungsformen des Morgen- und Abendlichtes (2. H. des 2. Jhs.).

Römische Porträts. Köpfe und Büsten, zumeist römische Kaiser und deren Angehörige darstellend; sie geben einen Überblick über den Stilwandel und die Moden der römischen Bildniskunst. Inv. 155 aus spätrepublikanischer Zeit, von scharfer Charakteristik. Kaiser Augustus (reg. 30 v.—14 n. Chr.) in jungen (Inv. 110) und reiferen Jahren (Inv. 60 *Taf. III, 1a*). Inv. 146: eine alte Dame der flavischen Zeit (2. H. des 1. Jhs.) mit hoher, einer Bienenwabe ähnlicher Frisur, deren tiefschattende Bohrlöcher eine illusionistische Wirkung erstreben. Inv. 104: Trajan (98—117) mit Andeutung der an den Schläfen angeklebten Perücke. Inv. 35: Hadrian (117—138). 96 und 240: Frauen der hadrianisch-antoninischen Epoche. 113: *(Taf. III, 1b)* ein Nichtrömer (Mitte des 2. Jhs.). 115: Lucius Verus (161—169); das Haar durch tiefe Bohrarbeit aufgelockert. 143 und 13: der Kaiserphilosoph Marcus Aurelius (161—180) in jungen und reifen Jahren. 181: Septimius Severus (193—211). 92 und 147 *(Taf. III, 1c)*: Frauen aus der Dynastie des zuletzt genannten Kaisers, mit gesondert gearbeiteter, abnehmbarer Haarperücke. Inv. 2: Julia Mamaea, die Mutter und Mitregentin des Alexander Severus (gest. 235). Inv. 160: Gallienus (253—268), dessen Bildnis ein Zurückgreifen auf ältere Stilformen zeigt. Inv. 1497: Helena, Konstantins des Großen Mutter (Anfang des 4. Jhs.).

Von der in der römischen Kaiserzeit beliebten Verwendung verschiedenfarbigen Marmors gibt die Isis-Statue Inv. 158 eine Probe (die Unterarme ergänzt).

Skulpturen aus Ephesos.

Nach dem Versuch, Einblick in die Entwicklung der griechischen Plastik zu gewinnen, mögen zu den gesondert ausgestellten Bildwerken aus Ephesos einige kurze Hinweise genügen:

Inv. 811: Quader von einem Altarbau; Amazone, nach dem zumeist auf Polyklet zurückgeführten Statuentypus, jedoch im Stil vom Vorbild (5. Jh. v. Chr.) stark abweichend (2. H. des 4. Jhs. v. Chr.). — Inv. 816: Ein etwa einjähriges Knäbchen drückt mit der Linken eine Gans nieder, während es seine Aufmerksamkeit einem neuen Gegenstand zuwendet. Erst der hellenistischen Kunst glückte eine so lebendige Gestaltung kindlicher Wesenszüge und Formen (3. Jh. v. Chr.). — Inv. 818: Priester des Kaiserkultes; auf dem Diadem ein Kaiserbüstchen (3. Jh. n.

Chr.). — Inv. 819—821: Vom Fries des Theaters; Eroten auf der Löwenjagd und mit einem mit Jagdbeute beladenen Wagen. Gewänder, Haar, Wagen u. a. rot bemalt. 1. Jh. n. Chr. — Inv. 828: Hermes. Nach einem Original des Polyklet (5. Jh. v. Chr.). — Inv. 829: Frauenkopf, nach einem durch mehrere Kopien überlieferten Bronzeoriginale aus dem 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. — Inv. 822: Torso einer Kaiserstatue; auf dem Panzer eine Medusenmaske. 2. Jh. n. Chr. — Inv. 823: Torso einer Apollon-Statue. 4. Jh. v. Chr. Eine vollständigere Wiederholung in Florenz (Palazzo vecchio). — Inv. 845: Reste von drei Seiten einer reliefgeschmückten Basis in archaistischem Stil; die altertümlichen Stilformen in überspitzter Manier nachgeahmt. Auf der (vollständigen) Schmalseite: Athena, Ares, Poseidon; auf der großenteils verlorenen Vorderseite (l.): Ende der Weihinschrift und Göttin; Rückseite (r.): drei Chariten (vgl. S. 28), Altar, Pan. Frühe Kaiserzeit. — Inv. 835, 850, 880: Spätantike Köpfe. Zurücktreten des Formalen und Individuellen gegenüber dem Streben nach Erfassung eines intensiven geistigen Ausdruckes. 4. Jh. n. Chr. Am jüngsten Inv. 880.

Vor dem Weitergehen richten wir einen Blick auf das im großen Skulpturensaal in den Boden eingelassene Mosaik (römische Kaiserzeit) aus einem römischen Hause bei Salzburg mit Szenen aus der Sage von Theseus und Ariadne. Den größten Teil der Fläche nehmen die schematisch wiedergegebenen Irrgänge des Labyrinthes ein; die Bildfelder zeigen links die Übergabe des Wollknäuels, der Theseus wieder aus dem Labyrinth herausgeleiten sollte, in der Mitte die Erlegung des Minotauros, oben die Flucht auf dem Schiffe, rechts die verlassene Ariadne.

Das antike Mosaik fand in den Zeiten des Hellenismus und der römischen Weltherrschaft allgemeine Verbreitung als Wand-, Decken- und Fußbodenbelag. Als Vorlagen dienten oft Wandgemälde, wofür an das berühmte Alexander-Mosaik in Neapel erinnert sei. Auch in der Wiener Sammlung befindet sich eine Mosaikkopie (M.-Inv. 9) nach einem noch erhaltenen Wandgemälde aus dem Hause der Farnesina in Rom.

Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*).

Die Reliefs des 1842 bei dem türkischen Dorfe Gjölbaschi nächst der Südküste Kleinasiens entdeckten Heroon von Trysa (Lykien, *s. die Karte am Mittelfenster)*, des Grabmals eines im 5. Jh. v. Chr. dort ansässigen einheimischen Fürstengeschlechtes, wurden 1882/83 als Widmung einer Gesellschaft von Kunstfreunden nach Wien gebracht.

Ein unregelmäßiges Mauerviereck (ung. 20 zu 24 *m*) *(s. Modell vor dem Mittelfenster)* umschloß einen großen Sarkophag. Die Mauern waren innen, die der Küste zugewandte Eingangsseite (Süd), deren Deckplatten ein Eierstab zierte, auch außen mit einer doppelten Reihe von Reliefffriesen geschmückt.

Ungeachtet der starken Verwitterung der aus porösem Kalkstein gehauenen Reliefs ist dieses Denkmal doch einzigartig durch die Reichhaltigkeit seiner der griechischen Sagenwelt entnommenen bildlichen Darstellungen.

*) Besichtigung gegen Anmeldung beim Oberaufseher des Hochparterres oder bei der Direktion der Antikensammlung (Eingang vom Saal XIV).

Die Fugen der Blöcke sind zumeist durch Bäume, bei Innenräumen durch Stützen verkleidet. Manche Einzelheiten waren nicht in Relief, sondern nur in farbiger Ausführung gegeben.

Im Hof der Tür gegenüber das aus drei gewaltigen Blöcken bestehende Tor: am Sturz außen vier geflügelte Stiere und ein Medusenhaupt, Symbole der Abwehr jeglichen Übels von der geweihten Stätte; darunter die Inhaber des Grabbezirks mit Gesinde und Haustieren in kaum noch kenntlichem Relief. Innen an den Pfosten je ein tanzender Jüngling, auf dem Sturz zwergenhafte Dämonen, tanzend und musizierend.

(Das Folgende mögen die unterhalb der Friese angebrachten *Aufschriften* ergänzen). Innen rechts vom Tore drei auf den fürstlichen Inhaber der Grabstätte und seinen sagenhaften Ahnherrn Bellerophon bezogene Einzeldarstellungen *(Mittelraum)*, von gleichsam heraldischer Bedeutung: Krieger und Wagenlenker auf einem Viergespann *(III A)*; Bellerophon auf dem Pegasus, die Chimaira, ein schlangengeschwänztes Untier mit Löwen- und Ziegenkopf, erlegend *(III B)*; Knabenraub *(III C)*.

Daran schloß ein die rechte Innenecke der Umrahmung einnehmender zweiräumiger hölzerner Einbau zur Abhaltung der Totenfeiern *(s. Modell)*, dessen mit der Anlage gleichzeitige Errichtung die ausgesparten Wandanschlüsse beweisen. Die Reliefs stellen Totenfeste dar *(Mittelraum, IV)*: oben auf Ruhebetten paarweise gelagert schmausende und zechende Männer, von Knaben bedient, unten Knaben und Mädchen zum Flötenspiel tanzend, ganz rechts ein Tisch mit Schüsseln und Diener.

Links vom Tor *(l. Seitenraum, V)* oben: Der Freiermord des Odysseus. Links Penelope mit ihren Mägden *(Taf. IV, 1)*, rechts Odysseus und Telemach das mörderische Gericht an den Freiern vollstreckend, die teils mitten im Gelage zu Tode getroffen werden, teils hinter vorgehaltenen Gewändern, Tischen und Betten Schutz suchen.

Darunter: Die kalydonische Eberjagd, die Erlegung des von Artemis wegen unterbliebener Opfer gesandten Ebers; unter den Helden die kühne Jägerin Atalante (vgl. *Taf. IV, 1*). Die Bewegtheit der Handlung flaut nach den Enden hin ab, wo Verwundete aus dem Kampfe gebracht werden und ein Mann Wasser aus einer Zisterne schöpft.

Westwand (ihre durchlaufenden Friese sind hier aus Raumgründen in ihre drei Sonderdarstellungen zerlegt): *VI A (l. Seitenraum)*: Kampf zwischen einem gelandeten und einem die Küste verteidigenden Heere. Links, über beide Streifen übergreifend, Schiffe mit einem Wächter, daneben ein Signalbläser, weiterhin Kampfszenen, dazwischen ein Führer zu Wagen, andere zu Fuß mit erhobener Hand den Kampf leitend. An einer der Fugen *(oben Mitte)* statt der sonst üblichen Bäume ein aus Rüstungsstücken und Waffen errichtetes Siegeszeichen.

VI B (Mittelraum bei der Eingangstür): Bestürmung einer Bergfeste. Die Darstellung zieht beide Streifen zusammen. Zinnenbekränzte Türme und Mauern, vom Giebel eines Tempels überragt; zwischen den Verteidigern thronend der Fürst der Stadt mit einem Diener und einem Trabanten und, von einem Sonnenschirm beschattet, eine Frau, weiter links ein Führer im Gebet neben der Opferung eines Widders *(Taf. IV, 2)*. Die Verteidiger hier Steine und Waffen auf den stürmenden Feind hinabschleudernd, dort in gedrängter Masse zum Schutze eines Tores anrückend. Ganz rechts in die Berge flüchtende Einwohner mit einem Packesel.

VI C (gegenüber): Amazonenschlacht. Hier sind einige Figuren nachträglichen, offenbar von einem späteren Einbau herrührenden Einarbeitungen zum Opfer gefallen.

Die in den *Aufschriften* zur Geltung gebrachte Deutung der ganzen Westseite *(VI A—C)* auf den trojanischen Krieg wird jetzt mit gewichtigen Gründen bestritten, die sich vor allem auf das in der Stadtbelagerung bemerkbare Übergewicht der Verteidiger stützen. Man bezieht jetzt die drei Darstellungen dieser Seite eher auf Ereignisse der sagenhaften Vorgeschichte Lykiens und erkennt in dem Erretter der Stadt *(VI B)*, in dem Besieger der gelandeten Feinde *(VI A)* und der Amazonen *(VI C)* Bellerophon, in der thronenden Frau *(VI B)* eine lykische Fürstentochter, die Ahnfrau des Geschlechtes, dem die Grabanlage gehörte.

Nordwand (*Mittelraum, VII)*: Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren. In der Mitte, über beide Streifen übergreifend, ein Tempel, rechts die entsetzten Eltern der geraubten Mädchen, Teilnehmer des gestörten Festes und (oben) Vorbereitungen zum Opfermahl, links auf Wagen davoneilend die Räuber mit ihrer Beute und Verfolger.

Die weiter rechtshin an Höhe abnehmenden Friese der Nordwand *(r. Seitenraum, Rückwand, VIII)* stellen in Einzelgruppen aufgelöste Jagdszenen und Kentaurenkämpfe dar. Von der zerstörten Ostmauer: *(Durchgang zum Mittelraum)* Perseus mit dem Haupt der Gorgo und *(Durchgang zum l. Seitenraum, IX)* Taten des Theseus: Theseus findet unter dem Felsblock die väterlichen Waffen; Tötung des Minotauros; die Abenteuer mit dem Fichtenbeuger Sinis und dem Räuber Skiron, den der Held ins Meer stürzt (hiezu die Blöcke mit der Schildkröte und den Fischen).

Südmauer, außen, rechts vom Tor: *(r. Seitenraum, I)*: oben Kampf der Sieben gegen Theben, die tragischen Schicksale der im Streite zwischen den Söhnen des Ödipus um die Herrschaft über Theben zu Felde gezogenen Helden.

Unten: Schlacht zwischen einem gelandeten Heere (rechts Schiffe) und Verteidigern des Landes (1. auf einer Höhe sitzend der Landesfürst). Auch diese Szene wird jetzt eher auf ein Ereignis aus der Vorgeschichte Lykiens als auf die Landung der Griechen vor Troja bezogen.

Südmauer, außen, links vom Tor *(gegenüber, II)*: oben: Amazonenkampf (vergleiche Westseite: *VI C*);

unten: Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos.

In ihrer Komposition, der Schilderung der Szenerie, der perspektivischen Darstellung von Bauten wie in der starken Bewegung mancher Gewandmotive weisen diese Reliefs einen malerischen Charakter auf, der an Abhängigkeit von Gemälden denken läßt. Aber auch von erhaltenen statuarischen Schöpfungen abgeleitete Motive sind unverkennbar und manche Gruppen kehren ganz ähnlich in den Tempelfriesen von Athen, Phigalia u. a. wieder. Augenscheinlich haben die Künstler dieses in entlegener Berggegend geschaffenen Prunkgrabes aus dem allgemeinen Typenschatz der griechischen Kunst etwa des 2. u. 3. Viertels des 5. Jhs. v. Chr. geschöpft. Trotz einzelner älterer Stilmerkmale wird man die Entstehung dieses Denkmales, für dessen zeitliche Bestimmung die historischen Grundlagen fehlen, nahe an das Ende dieses Jahrhunderts rücken.

Gemmen.

Die Sammlung der geschnittenen Steine (gemma = Knospe, Auge; Edelstein) umfaßt außer antiken auch Gemmen des Mittelalters und der Neuzeit. Ihr Schwergewicht ruht auf den Kameen (Reliefgemmen) der frühesten römischen Kaiserzeit und der Spätrenaissance. Diese beiden Bestände, zum Teil ausgezeichnet durch reich emaillierte Fassungen (um 1600), scheinen im wesentlichen auf die Liebhaberei Kaiser Rudolfs II. (1576—1612) zurückzugehen, der nicht nur antike Kameen zu erwerben trachtete, sondern auch zeitgenössische Steinschneider (Alessandro Masnago, mehrere Mitglieder der Familie Miseroni) für sich arbeiten ließ. Seine Nachfolger setzten die Tradition fort, weiteren Zuwachs brachte die Einverleibung der Ambraser Sammlung; in die letzte Blüteperiode der Glyptik (Steinschneidekunst) gibt das Legat Timoni (1865) Einblick.

Das Material der Gemmen bilden allerlei Arten von Edel- und Halbedelsteinen, unter diesen verschiedene nichtkristallisierte Quarze, in den ältesten Zeiten auch geringere weiche Steine. Man schnitt mittels scharf schneidender Werkzeuge, zuerst aus freier Hand, später kam die sogenannte Radtechnik, die Verwendung rotierender Schneidewerkzeuge auf.

Die Heimat der Glyptik ist die altorientalische Kultur. In der babylonischen (4.—2. Jtd. v. Chr.: *XVIII 8—16*), assyrischen (Blüte 9.—7. Jh. v. Chr.: *XVIII 7*) und altpersischen Glyptik *(XVIII 17)* ist die vorherrschende Form der Siegelzylinder, der auf Ton abgerollt wurde. Göttersagen und Kultszenen, in der persischen Kunst (6.—4. Jh. v. Chr.) die Verherrlichung des Königtums bilden den Stoff der Darstellungen. Ein hethitisches Petschaft *XVIII 47* (2. Jtd. v. Chr.).

Von der kretisch-mykenischen Glyptik (2. Jtd. v. Chr.) geben *Nr. 1 u. 2 (XII, 2. Fach)* kein zureichendes Bild. Nach Zeiten des Verfalls folgt eine neue Blüte in Jonien (6. Jh. v. Chr.); die damals übliche Form war der aus Ägypten stammende Skarabäus, in dessen flache Unterseite das Siegelbild eingeschnitten wurde *(Nr. 3, 7)*. Die Entwicklung verläuft wie in den übrigen griechischen Kunstgattungen, allmählich von altertümlicher Stili-

sierung der Körperformen zur Naturwahrheit fortschreitend. Dem Skarabäus in der Form verwandt, aber ohne plastische Wiedergabe des Käfers, ist das in der Zeit des freien griechischen Stils (5.—4. Jh. v. Chr.) gebräuchliche sog. Skarabäoid; wie in der Vasenmalerei ändert sich auch hier der Kreis der Darstellungen, Aphrodite und Eros verdrängen die ernsteren Götter, das menschliche Leben gewinnt mehr und mehr an Interesse *(Nr. 74)*, in Tierdarstellungen *(XII, 3. Fach)* wird Hervorragendes geleistet.

Von der griechischen Glyptik befruchtet, gelangte dieser Kunstzweig auch in Etrurien im 6. u. 5. Jh. v. Chr. zu bemerkenswerter Höhe. Später zeigen die etruskischen Skarabäen — diese Form lebt hier viel länger nach als in Griechenland — jene eigenartige Verwilderung der Technik und des Stiles, die von der ausschließlichen Verwendung des Rundperls, durch die die Figuren wie aus lauter Kügelchen zusammengesetzt erscheinen, unter dem Namen „Rundperlgattung" bekannt ist *(XII, 2. u. 3. Fach)*.

In der hellenistischen *(XIV 407)* und ihr gleichzeitigen, teils von ihr beeinflußten, teils Darstellungen aus dem italischen Vorstellungskreise *(XII, 3. Fach, 55, 68)* aufweisenden italischen Glyptik (3.—1. Jh. v. Chr.) werden die Gemmen zumeist als festgefaßte Ringsteine verwendet, ebenso in der römischen Kaiserzeit, aus der die überwiegende Zahl aller antiken Gemmen stammt. Hier auf die römische Glyptik näher einzugehen, würde zu weit führen; die *in den Pulten XIII—XVI* ausgelegten Gemmen bieten, nach Gegenständen geordnet, einen Überblick über die Reichhaltigkeit der Stoffe und über die Steinarten. Griechisch sind Wesen und Stil der römischen, hauptsächlich der frühkaiserzeitlichen Glyptik, Griechen zumeist die durch Signaturen bekannten Künstler. Auf die Auswahl der bemerkenswerteren Steine im *4. Fach des Pultes XII* und in der *Transparenttafel XI* (hier auch antikisierende Gemmen aus dem 18. Jh.) hinzuweisen, muß hier genügen; *XII 79* von Philemon signiert: Theseus neben dem Labyrinth, in dessen Tor der erlegte Minotauros liegt. Das Hauptstück der Intaglien, die berühmte Jaspisgemme des Aspasios mit der Nachbildung des Kopfes der Athena Parthenos des Phidias, mußte nach dem Kriege an Italien ausgeliefert werden (ein Abguß *XII 85*).

In der späteren Kaiserzeit (3. u. 4. Jh.) verfällt die Glyptik zusehends; flüchtige Gravierungen mittels des Schneidezeigers kennzeichnen diese Periode. Im Porträt wird noch Beachtenswertes geleistet: *XV 616* eine christliche Familie, 3. Jh.; *IX 75* der Westgotenkönig Alarich II. (gest. 507). Aber im allgemeinen gewinnt die Steinart, der der wachsende Aberglaube dieser Zeit magische Kräfte zuschrieb, das Übergewicht über die künstlerische Ausführung. Bezeichnend sind die nach einem Zauberdämon (mit Rüstung, Hahnenkopf und Schlangenbeinen) sogenannten Abraxas-Gemmen *(XVI, 4. Fach)*.

Als billiger Ersatz von Steingemmen wurden schon in früheren Epochen, besonders aber in der römischen Kaiserzeit massenhaft Glasabgüsse erzeugt *(XVII, 2. Fach)*.

Im Pult XVII, 1. Fach zumeist Proben der sassanidischen (neupersischen) Glyptik (3.—7. Jh.), hauptsächlich Porträts, häufig mit Pehlewi-Inschriften *(Nr. 905)*, ferner Tiere, stilisierte Blumen, seltener religiöse Darstellungen.

Im *Pult I.* Gemmen in ihren antiken Ringfassungen (zumeist römisch). Alle übrigen Fassungen gehören neuerer Zeit an.

Wir haben bisher nur in Tiefschnitt ausgeführte Gemmen (Intagli oder Gemmen schlechthin) betrachtet, deren uralte Verwendung auf dem Brauch des Siegelns beruht. Viel später, etwa im Zeitalter Alexanders des Großen, kam die Sitte, Gemmen in Relief zu schneiden (Kameen) und zu Schmuckstücken aller Art zu verwenden, auf. Das bevorzugte Material der antiken Kameen ist zwei- oder mehrschichtiger Onyx, seltener der einfarbige Chalzedon und andere Steinarten. Das Doppelporträt eines ptolemäischen Königspaares Inv. 90 (3. Jh. v. Chr.) ist ein Hauptstück der hellenistischen Kameenkunst, ausgezeichnet durch die kühne Verwendung der Farbschichten und lebendige Modellierung. — Große Sicherheit und Klarheit, aber im Vergleich mit hellenistischen Arbeiten eine gewisse Härte ist den Werken der zweiten Blüteperiode des Kameenschnittes eigen, der Zeit des julisch-claudischen Kaiserhauses (um Christi Geburt). Die Sammlung besitzt einige der hervorragendsten Kameen dieser Zeit, so den herrlichen Adler Inv. 26, der einen Eichenkranz (die Bürgerkrone, eine der höchsten Auszeichnungen des römischen Staates) und einen Palmzweig in den Fängen hält; die Darstellung bezieht sich vermutlich auf die für die Beendigung der Bürgerkriege dem Augustus 27 v. Chr. verliehenen Ehrungen. — Hochberühmt ist die schon im 13. Jh. in einem französischen Kirchenschatz nachweisbare Gemma Augustea Inv. 79 *(Taf. V)*; die in zwei Streifen angeordnete Darstellung allegorisiert die Macht Roms in dem als Juppiter neben der Göttin Roma thronenden Augustus anläßlich des Triumphes der römischen Waffen unter Führung des Tiberius (links vom Wagen absteigend) über die barbarischen Völker an der Nordgrenze des Reiches. Unten Soldaten, ein Siegeszeichen aufrichtend, und gefangene Barbaren. Die Darstellung wird zumeist auf den Triumph des Tiberius für die Niederwerfung des pannonischen Aufstandes (12 n. Chr.), neuerdings auf den Triumph über die Germanen (7 v. Chr.) bezogen. — Inv. 59: Augustus und Roma, ähnlich der Hauptgruppe der Gemma Augustea. Inv. 95: Livia, des Augustus Witwe, mit der Büste des vergöttlichten Kaisers (nach 14 n. Chr.). Inv. 30: Tiberius (reg. 14—37 n. Chr.), antike Glaspaste nach einem Kameo des Steinschneiders Herophilos (signiert). Inv. 23: Kaiser Claudius (41—54 n. Chr.) im Triumphalgewande. Inv. 63: Paarweise

einander gegenübergestellte Büsten zweier Kaiser mit ihren Frauen, in vergöttlichter Auffassung, auf Füllhörnern; ausgezeichnet durch die farbige Wirkung des bunten Steines (um 50 n. Chr.). Der Kameenschnitt verfiel nach dieser glänzenden Blüte rasch, scheint einige Zeit ganz außer Übung gekommen zu sein und fristete ein kümmerliches Nachleben in der späten Kaiserzeit; aus dem 3. Jh. einige samt ihren antiken Fassungen erhaltene Kameen: Inv. 46 (Diana), Inv. 1976 (Ehepaar).

Die Betrachtung der nachantiken Glyptik greift zwar über den Rahmen einer Darstellung der antiken Kunst hinaus, kann aber hier nicht übergangen werden, da die Sammlung reiche Bestände aus diesem Gebiete enthält, die besonders für die Spätrenaissance wie kaum sonst irgendwo aufschlußgebend sind. In der unmittelbaren Gegenüberstellung mit der antiken Glyptik gewinnt sie auch ob mannigfacher Beziehungen zu jener erhöhtes Interesse. Da eine geschlossene Entwicklungsreihe nicht vorliegt, sei auf das Wichtigste hingewiesen: Gute Proben der byzantinischen Glyptik (10.—12. Jh.), zumeist aus dem damals besonders beliebten Heliotrop, durchaus religiösen Inhaltes, die Figuren meist in starrer Vorderansicht (z. B. Inv. 20). — Inv. 4 Christus am Kreuz, 15. Jh.

Enge Beziehungen zur Medaillenkunst der Renaissance verraten die Bildniskameen dieser Epoche (16. Jh.): *VII 8* Porträt eines Unbekannten, datiert 1500; *VII 7* Juana d'Austria, dem Mailänder Jacopo da Trezzo zugeschrieben; *VII 14* männliches Bildnis in Rüstung, von dem Franzosen G. Dupré (um 1600), meisterhaft in der Modellierung; *IX 15* Elisabeth von England.

Die für Rudolf II. arbeitenden Steinschneider (um 1600): Alessandro Masnago, gewandt in der Ausnützung der Farbschichten bunter Achate für seine malerischen, in reiche landschaftliche Umgebung gestellten mythologischen (Inv. 24, 147, 12 u. a.) und biblischen (Inv. 28, 817, 818) Szenen. Von Ottavio Miseroni das Bildnis des Kaisers *(VII 6)* und die aus verschiedenen Steinen in buntem Mosaik zusammengesetzten weiblichen Halbfiguren Inv. 820 (signiert), *IX 9* u. a. — *Schrank VIII B unten*: Muschelschnitte mit figurenreichen Szenen (16. Jh.).

An antike Vorlagen lehnen sich an: Inv. 60: Zeus im Gigantenkampf (frei nach einem antiken Kameo); Inv. 143: Streit Athenas und Poseidons (dgl.); Inv. 138 u. a: römische Kaiser.

Immer sind die Kameen dieser Epoche in ihrer Verbindung mit den prächtigen Fassungen der Zeit als Ganzes zu betrachten, wie sie in der rudolfinischen Ära auf Gefäßen und als Schmuck von Gürteln, Hutschnüren und als Kleiderbesatz auf Fürstenbildnissen erscheinen.

Nach starkem Niedergang im 17. Jh., der sich in geringen, vielfach zum Belag von Prunkgefäßen *(Schrank X)* und -geräten verwendeten Massenprodukten äußert (vereinzelt bessere Leistun-

gen unter den Habsburgerporträts *VII 13, 15, 20, 21)*, folgt, oft in engster Anlehnung an die Antike, im 18. und bis in den Anfang des 19. Jhs. hinein ein neuer Aufschwung. Die raffinierte Nachahmung antiker Steine, fingierte Künstlersignaturen und künstliche Fragmente brachten schließlich die ganze Gattung in Verruf. Gewiß geschah nicht alles in ursprünglich betrügerischer Absicht und viele Steinschneider dieser Epoche mögen, wenn sie ihre eigenen Namen in gräzisierter Form auf dem Stein anbrachten, nichts anderes beabsichtigt haben, als sich als berechtigte Erben der antiken Kunst zu bezeichnen. Das *in Pult XIX* ausgestellte Legat F. v. Timoni enthält eine Reihe bezeichnender Arbeiten, Kameen und Intagli, angesehener Gemmenschneider dieser Epoche: Girometti *(91)*, Cerbara *(92—94)*, Morelli *(95, 116)*, Pistrucci *(105)*, Mastini *(120)*, Santarelli *(124, 127)* und der Mitglieder der aus Südtirol stammenden, in Rom und Wien tätigen Familie Pichler *(126, 128* von Anton P., *125* Giovanni P., *142—146* Luigi P.). — *In den beiden Endfächern dieses Pultes* Arbeiten des für Franz I. Stephan um 1750 tätigen Louis Siriés.

Edelmetall.

Silber war im Altertum das bevorzugte Material kostbaren Tafelgeschirrs. Der Silberteller aus Aquileia *(Pult II 1, Abb. 18)* zeigt den Einfluß der alexandrinischen auf die römische Hofkunst; in dem getriebenen, teilweise vergoldeten Relief glaubt man eine Verherrlichung des Kaisers Claudius (um 50 n. Chr.) wegen seiner Verdienste um die Getreideversorgung Roms erkennen zu dürfen. Von seinen Kindern unterstützt, bringe der in griechischer Auffassung als Triptolemos neben dem Schlangenwagen dargestellte Herrscher der Göttin Ceres (r. oben sitzend) ein Opfer dar, umgeben von den Horen (Jahreszeiten), deren zwei die Schlangen füttern. Oben der personifizierte Himmel, unten neben dem Ackerstiere die Erde. (Zu den landschaftlichen Elementen vgl. die Brunnenreliefs S. 30.)

Die mit Bildfriesen von Göttermasken und Tieren geschmückten Gefäße *(III 5, 27, 29, 34)* gehören rund dem 2. Jh. an. Das lange Nachleben griechischer Tradition im oströmischen Kulturbereiche zeigt in seinen flach getriebenen stehenden Götterfiguren der Eimer *III 28*, in dessen Boden nachträglich (um 700) Feingehaltsmarken eingeschlagen wurden.

Den Stil der hellenistischen Kunst verrät in seinem starken Pathos, in der reichen Modellierung des Aktes und der naturalistischen Behandlung des Haares und Kranzes der Kentaur *III 4*, der vermutlich am Griff einer Prunklampe angebracht war.

Gold wurde vorwiegend für Schmuck verwendet. Nimmt bei den griechischen Schmucksachen mehr die technische Leistung und die formale Gestaltung gefangen *(Pult II, 2. Fach*: Fund

aus Kampanien, 4.—3. Jh. v. Chr., mit reicher Granulation, d. i. Auflage in Goldkügelchen *Taf. VI, 1*; *ebenda* Ohrschmuck mit figürlichen, meist Eroten und Niken darstellenden Anhängern, Ohrringe mit Frauen- und Tierköpfen), so überwiegt in den Zeiten des Zerfalls des Römerreiches und der Barbarisierung der Kunst die Freude an dem prunkhaften, oft durch Einlagen aus Halbedelsteinen in seiner farbigen Wirkung gehobenen Material. In den dem Boden der ehemaligen Monarchie, der in den unruhigen Jahrhunderten der Völkerwanderung der Tummelplatz germanischer und turko-asiatischer Stämme war, entstiegenen Schätzen dieser Zeit liegt das Schwergewicht der Wiener Sammlung. In manchen dieser Objekte, so in der Julianus-Fibel *II 247 (3. Fach)* (in Niello, d. i. eingeschmolzenes Schwefelsilber, eingelegte Ranken und Inschrift; 4. Jh.) und in dem die Inschrift VTERE FELIX (d. h. benütze mit Glück) enthaltenden durchbrochenen Gitterwerk der Prachtfibel *II 277 (4. Fach)* ist in der klaren Anordnung der Ornamentik noch die klassische Überlieferung lebendig. Aber zugleich kündet sich ein Stilwandel in den verkümmerten Blattformen der Fassungen römischer Goldmünzen (Kette *II 273*; Fund von Petrianec *II, 4. Fach, oben*; 3. Jh.), bei Figuren (Kette und Schieber von Szilagy-Somlyo *II, 5. Fach 290 u. 292)* in dem mangelnden Körpergefühl eine entschiedene Barbarisierung an. Das Hauptstück des zuletzt genannten Schatzes *(Taf. VI, 2)* ist die Kette mit Anhängseln aller Art, landwirtschaftlichen Geräten, Handamuletten, einer Kugel aus Rauchtopas (Edelsteinen schrieb der Aberglaube der Spätantike magische Kräfte zu), deren Fassung eine von zwei Löwen flankierte Vase krönt. Den Schatz datieren die vom Ende des 3. bis ins spätere 4. Jh. reichenden verschieden gefaßten Medaillons römischer Kaiser, die an Ketten als Schmuck getragene Beute oder ein Ehrensold germanischer Führer. Die Fassung *299* und der scheibenförmige Anhänger *291* haben jene schon erwähnte Einlage farbiger Halbedelsteine in durch hochkant aufgelötete Goldstege gebildeten Zellen (technisch dem Zellenemail verwandt). Weitere Beispiele dieser Art *im 7. Fach.*

Abb. 18. Silberteller aus Aquileia.
(S. 39.)

Einen entschiedenen Schritt weiter in der Barbarisierung zeigt der Grabfund aus Untersiebenbrunn *(Pult II, 6. Fach)*. Auf seinen Fibeln sind die von Filigrandrähten umrahmten Steine locker, fast systemlos, lediglich um ihrer farbigen Wirkung willen aufgesetzt; das Gefühl für Klarheit, das Leitprinzip der klassischen Kunst, ist hier völlig geschwunden (5. Jh.).

Steineinlage in Goldzellen hatte auch das Horn *(Schrank IV, 22)* des Schatzes von Groß-Sankt-Nikolaus (Banat) *Taf. VII, 1*, dessen mit Figuren und Ornamenten in Treibarbeit geschmückte Gefäße den Einblick in eine ganz andere Welt gewähren. Der eigenartige, zum Teil gewiß Beutestücke verschiedener Herkunft enthaltende Hort harrt noch immer der Lösung des Rätsels, das einige seiner bis heute allen Entzifferungsversuchen trotzenden Inschriften bergen (sichtbar an *13 u. 20*, ferner auf dem Boden einiger Gefäße). Der für sich stehende, erst nachträglich mit einem Henkel (nur Reste der Ansätze erhalten) adaptierte Krug *Nr. 10* steht im Stil seiner vier Medaillonszenen und in seiner Ornamentik den Metallgefäßen des sassanidischen Persien nahe und mag im 8. oder 9. Jh. in einem der Nachbarländer Persiens entstanden sein. Die auf eine indische Legende bezogene Darstellung des eine Frau emportragenden Adlers ist auf der Kanne *Nr. 2* wiederholt, und auch andere Elemente jener Medaillons sind hier nachgeahmt, aber in einer dem Körpergefühl des Vorbildes fremden Weise; dafür zeigt sich hier eine entschiedene Neigung zur Bereicherung der ornamentalen Formen durch pflanzliche Elemente (auch auf *Nr. 3 u. 9)*. Diese und die eigenartig stilisierten Greifen und Ranken der Schalen *13, 14, 16, 18* und der mit bunten Glasflüssen geschmückten Vase *17* weisen in den Umkreis des Kaukasus. Die Schale *12* zeigt im durchbrochenen, ursprünglich mit einer glasartigen Masse gefüllten Mittelfeld ein Kreuz und eine in griechischen Buchstaben eingeschlagene Inschrift mit den Namen der Zupane (Gaufürsten) Buila und Butaul. Die Schalen *21* und *23* sind durch Kreuz und griechische Inschrift als Taufschalen gekennzeichnet. Dies alles und der Fundort führen auf einen im Verlauf der aus dem Osten vorgestoßenen Völkerbewegung in der Donau-Theiß-Tiefebene seßhaften, in der 2. Hälfte des IX. Jahrhunderts zum Christentum bekehrten Stamm; teils aus seinen etwa im Umkreis des Kaspischen Meeres gelegenen Heimatsitzen, teils aus den auf dem Vorstoß nach dem Westen berührten Gebieten am Nordrande des Kaukasus stammt die künstlerische Formensprache des Schatzes in ihrer eigenartigen Mischung aus altorientalischem und orientalisiertem griechischen Kunstgute.

Glas.

Die in griechischen und etruskischen Gräbern der vorchristlichen Jahrhunderte gefundenen Gläser, kleine dickwandige

Gefäße für wohlriechende Essenzen, sind ägyptischer Import; sie sind nicht geblasen, sondern frei geformt; auf die noch heiße einfarbige (häufig blaue) Masse wurden bunte Glasfäden aufgelegt, mit dem Kamm zu Zickzack- und verwandten Mustern gelegt und eingewalzt (Inv. 883, 898, 948 u. a.).

Die Erfindung des Blasens (um Christi Geburt, vermutlich in Syrien), bald auch die Kenntnis des Entfärbens, bewirkte einen völligen Umsturz in der Glaserzeugung, die nun im römischen Reiche weite Verbreitung fand. Herkunft aus Sidon ist für die ältesten, in Hohlformen geblasenen Gläser mit Reliefverzierung (Inv. 861) durch Fabrikantenstempel bezeugt. Das Bruchstück eines grünen zylindrischen Bechers mit namentlich bezeichneten Gladiatoren (Inv. 36) gehört einer in Gallien erzeugten Gattung mit Zirkusszenen an (um 100 n. Chr.). Andere plastische Verzierungsarten wurden durch Eindrücke in die noch weiche Blase oder durch Herausziehen von Erhöhungen mittels der Zange erzielt (Inv. 1220, 990). Eine rege Massenerzeugung herrschte in der Herstellung einfacher Gebrauchsware, großer Aschenurnen für den Grabbrand (Inv. 171), prismatischer Flaschen und anderer zum Teil der Keramik entlehnten Formen; ihr Hauptreiz für uns besteht in dem Zauber ihres durch einen Zersetzungsvorgang bewirkten Farbenspieles, der Irisierung. Der schillernde Glanz ihrer Regenbogenfarben (Inv. 1221), die perlmutterartige Oberfläche (Inv. 1206) sind das Produkt der mitunter bis zur Auflösung in papierdünne Lamellen gehenden Zerstörung. Vor allem sind künstlich entfärbte Gläser diesem Prozeß unterworfen, von dessen Effekten für den ursprünglichen Eindruck völlig abzusehen ist.

Eine Abart der besonders geschätzten, durch Zusammenschmelzen verschiedenfarbiger Glasfäden hergestellten „Mosaikgläser" (der „Vasa Murrina" des Altertums?) sind die ob ihrer Wirkung sogenannten Onyxgläser (Inv. 184). Die bevorzugte Gefäßform dieser Technik sind henkellose, häufig mit Rippen plastisch verzierte Schalen (Inv. 185; 1. H. d. 1. Jhs. n. Chr.); etwas jünger sind die Rippenschalen aus einfarbigem durchsichtigen Glas (Inv. 1212).

Die Fadenauflage, die ganze Kaiserzeit hindurch geübt, besteht im Überziehen einzelner Teile, später auch ganzer Gefäße mit farbigen Fäden (Inv. 1181, 1222). Durch Auftropfen auf das geblasene Gefäß entstanden die in der späteren Kaiserzeit (3.—4. Jh.) und noch im frühen Mittelalter beliebten „Nuppengläser" (Inv. 905).

Die in der römischen Rheinprovinz gefertigten Netzgläser (spätes Altertum) weisen eine besonders bewundernswerte Art des Glasschnittes auf: das den Gefäßkörper umgebende durchbrochene Netzwerk dünner, mit der Wandung durch Stege verbundener Stäbe ist mit Bohrer und Schleifrad aus der vollen

Masse herausgeschnitten (Inv. 186). Nur wenige vollständige Exemplare dieser überaus zerbrechlichen Gefäße sind erhalten. Bei dem Wiener Bruchstück bilden wie bei anderen Gläsern dieser Gattung die Netzstäbe unter dem Gefäßrande eine Inschrift: FAVENTIBVS „den Günstigen". — Auch der zylindrische Becher Inv. 975 mit in Tiefschnitt ausgeführten Ornamenten gehört in die spätere Kaiserzeit.

Bei den „Goldgläsern" (meist nur die Böden der Gefäße erhalten) sind Figuren und Muster durch Ausradieren der Umrisse und Innenzeichnung aus kalt aufgetragenem Blattgold gewonnen; Inv. 35: Brustbilder eines Ehepaares mit griechischem Trinkspruch *pie, zeses* (= zesais), trink und lebe! (ausgehende Antike).

Elfenbein.

Allgemein bekannt ist die Verwendung des im Altertum überaus hochgeschätzten Elfenbeins an kolossalen Götterstatuen, die aus Gold, Elfenbein und anderen edlen Stoffen zusammengesetzt waren (olympischer Zeus und Athena Parthenos des Phidias). Von all dem Prunk solcher Bildwerke sind nur äußerst karge Reste erhalten. Reichlicher flossen in jüngster Zeit Funde frühgriechischer Kleinplastik.

Auch an kostbaren Möbeln und zu allerlei Kleingerät wurde Elfenbein verwendet. Aus dem unteren hohlen Teil des Elefantenzahnes fertigte man zylindrische Schmuck- und Weihrauchdsoen, für den christlichen Kult Hostienbehälter.

Der orientalisierenden griechischen Frühkunst (7. Jh. v. Chr.) gehört die im ostgriechischen Bereich entstandene Dose Pr.-Inv. 167 an; auf von Flechtbändern begrenzten Streifen sind Fabeltiere (geflügelte Löwen, Sphinxe, Steinbockchimären) wappenartig um Pflanzen gruppiert. — Im Osten (Syrien, Alexandria, Kleinasien, Byzanz) liegt auch der Schwerpunkt der frühmittelalterlichen Elfenbeinkunst. Hierher gehören Pr.-Inv. 41 (*Taf. VII, 2a*) mit heidnischen (Bacchus und Ariadne in einer giebelbekrönten Arkade; daneben Bacchus im Kampf gegen die Inder, 5.—6. Jh.) und Pr.-Inv. 42 (*Taf. VII, 2b*) mit christlichen Darstellungen (Geburt Christi, die ungläubige Salome, Anbetung der Magier, 6.—7. Jh.) sowie die Tafeln Pr.-Inv. 37/38 (Diptychon, aus zwei zusammenklappbaren Schreibtafeln: Personifikationen der Städte Rom — mit Helm — und Konstantinopel — mit Mauerkrone; ung. 5. Jh.) und Pr.-Inv. 39 (*Taf. VII, 2c*) thronende Kaiserin unter einem Baldachin, mit Resten der Bemalung, rot und gold. 6. Jh.).

Bernstein.

Dieses Produkt des Nordens (Hauptfundstätte ist das ostpreußische Samland) wurde früh durch den phönikischen Handelsverkehr bekannt. Im antiken Kunstgewerbe fand es nur in der römischen Kaiserzeit, in der es sehr geschätzt wurde, stärkere Verbreitung, besonders als Frauenschmuck. Fabrikationszentrum scheint damals Aquileia gewesen zu sein.

Ein bemerkenswerter Fund aus der Blütezeit der römischen Bernsteinindustrie (rund um 100 n. Chr.) Pr.-Inv. 168—178: kleine Figürchen (168 Eros, einem Hunde eine Traube hinhaltend *Abb. 19*; 169 Telesphoros, ein Dämon aus dem Kreise des Heilgottes, in der Tracht der Genesenden), Toilettegerät und Ringe.

Abb. 19. Bernsteingruppe.

Bronzestatuetten und -geräte.

Die im Altertum verwendete Bronze besteht aus Kupfer und Zinn; auch Edelmetalle wurden mitunter der Legierung beigemengt. Die meist grüne, je nach der Zusammensetzung des Metalls und Einwirkungen des bergenden Bodens zuweilen auch andersfarbige Patina ist ein Produkt chemischer Zersetzung, also nicht ursprünglich. Man legte vielmehr Wert auf die natürliche goldgelbe Farbe des Metalles, der mitunter durch Vergoldung nachgeholfen wurde.

In der großen Plastik kam der Bronze eine viel größere Rolle zu, als die spärlichen Reste ahnen lassen. Zahllose Bronzestatuen fielen der Wiederverwertung des Metalls zu anderen Zwecken zum Opfer. Die Sammlung besitzt außer den beiden in anderem Zusammenhang genannten Statuen (S. 25) an Werken der großen Bronzeplastik nur einen in neuerer Zeit stark überarbeiteten bärtigen Götterkopf (Br. 9), ein klassizistisches Werk des letzten vorchristlichen Jahrhunderts. Sehr reich ist sie hingegen an Werken der Kleinplastik von zum Teil hohem kunstgeschichtlichen Interesse. Die antiken Bronzestatuetten werden zumeist in Tempeln und den kleinen Heiligtümern der Häuser (Lararien) und Militärlager gefunden, Geräte auch in Gräbern. Erstere dienten vorwiegend dem Kult, sofern sie nicht als Zierat an Gefäßen und Geräten angebracht waren, deren vergänglicheres Material (getriebene Bronze u. a.) chemischen Zersetzungsvorgängen erlag, so daß die gegossenen Teile nun aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst sind.

Schrank X: Die männlichen Statuetten Br.-Inv. 2552 *(Taf. VIII, 1)*, 2553, vermutlich Weihefiguren, von primitiver, naturfremder Körperdarstellung, mit überlangen Extremitäten, schmalen Hüften und in Spiralen angeordnetem Haar, führen in die Spätzeit der im 2. Jtd. v. Chr. auf Kreta herrschenden vorgriechischen Kultur. — Dem griechischen Archaismus, der Periode des Ringens um die Befreiung der Körperdarstellung aus altertümlicher Gebundenheit (6. und Beginn des 5. Jhs. v. Chr.), gehören der stehende Jüngling 2333 *(Taf. VIII, 2)* und, in der Naturerkenntnis erheblich fortgeschritten, der jugendliche Herakles 2594 aus einer Gruppe mit dem nemeischen Löwen (von diesem nur zwei Pranken erhalten) an; man vergleiche die Bauchmuskulatur und das Verhältnis der Gliedmaßen zum Rumpf hier und dort. — Wie stark die Wiedergabe des weiblichen Aktes in dieser Zeit von der Auffassung der männlichen Gestalt beherrscht ist, zeigt die Spiegelstütze 2925; auf dem palmettenförmigen Kopfaufsatz war die von zwei Raubtieren gestützte Spiegelscheibe befestigt (Pranken auf den Schultern der Figur). Um die Brust ein Band mit Amuletten. — Den Gewandstil der entwickelten altertümlichen Kunst um 500 v. Chr.

zeigen die jonisch gekleideten Mädchen 3052, eine Klappern schlagende Tänzerin, und 350 *(Taf. VIII, 3)*, in der Rechten eine Blume haltend, mit der Linken das Gewand raffend. — Abhängigkeit vom reifen Archaismus der griechischen Kunst verraten etruskische Statuetten (vgl. unten S. 46 f.), der Diskoswerfer 425, der die Bekrönung eines Kandelabers bildete, und der zierliche Tänzer 3362 von der Spitze eines Kottabosständers.

In dem beim Gelage überaus beliebten Kottabosspiele galt es, den in der Trinkschale befindlichen Weinrest geschickt nach einer auf hohem Ständer lose aufliegenden Metallscheibe zu schleudern, so daß diese klirrend herabfiel (vgl. Vase 2156, S. 18). Der Kopfaufsatz des Figürchens diente zum Auflegen der Scheibe.

Abb. 20.
Apollon, Bronzestatuette.

Eine jüngere Entwicklungsstufe der griechischen Plastik (2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.) vertreten 3175, 2899 und der schöne Apollon 2848 *(Abb. 20)*, der einem aus mehreren Varianten bekannten statuarischen Typus nahe steht und nur im Haar noch altertümliche Züge aufweist; die Stellung ist gelöster, der anatomische Bau besser erfaßt. — Den freien Stil des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. zeigen der Waffenläufer 2987 und der Krieger 2758, ein Juwel der Kleinkunst. Von der Kunst Polyklets sind die Hermesstatuetten 308 und 2478 abhängig. — Drei Athena-Statuetten, anscheinend aus römischer Zeit, gehen auf Typen des 5. Jhs. v. Chr. zurück: 354 auf einen beliebten, ältere Stilformen beibehaltenden Promachostypus (A. in Kampfstellung) aus dem 2. Viertel des Jhs., 331, mit der Eule, und die große Statuette 8 auf jüngere Vorbilder. — Der Kora 344 *(Taf. VIII, 4)* scheint eine Statue im Mysterienheiligtum zu Eleusis (gegen die Mitte des 5. Jhs. v. Chr.) zugrunde zu liegen; in den Händen trug die Göttin Fackeln. — Der feine Herakles 2722 *(Abb. 21)* gehört in seiner gelösten Stellung bereits ins 4. Jh. v. Chr. und erinnert auch in der Bildung des Haares an die große Bronzestatue aus Ephesos (vgl. S. 25). In der Rechten hielt er die Keule, der linke Arm ist von dem gesondert gegossenen, abnehmbaren Löwenfell bedeckt, die Hand

hielt den Bogen und im Mittelfinger eingeklemmt einen Pfeil. — Die gleiche Periode etwa vertritt die Artemis 341; am umgelegten Bande trug sie den Köcher, in der Rechten eine Fackel, in der (ergänzten) Linken vermutlich den Bogen. — Dem sitzenden Hermes 420 (332 in römischer Umformung) liegt eine lysippische Statue zugrunde. — Der *frei aufgestellte* Hypnos 129 gibt ein auch durch lebensgroße Wiederholungen überliefertes poesievolles Werk des vierten Jhs. vor Chr. wieder: Leichten Schrittes wandelt der Schlafgott, dessen Schläfen Flügel überschatten, einher, aus einem Horn einschläfernden Saft ausgießend; die Linke hielt einen Mohnstengel. — Unter der Einwirkung klassischer Götterdarstellungen standen auch viele römische Kultstatuen, ohne deshalb immer direkt zu kopieren. Der Typus der Juno 338 findet sich auf Münzbildern mit der kapitolinischen Götterdreiheit. Erscheinen Stellung und Tracht griechisch, so trägt doch die unruhige, überreiche Faltengebung den Stempel römischer Entstehung an sich. Das Haupt der Göttin ziert ein Diadem mit silbernen Rosetten, die Rechte stützte sie auf ein Szepter, in der Linken hielt sie eine Schale.

Abb. 21.
Herakles, Bronzestatuette.
(S. 45).

Schrank XI: Vorwiegend etruskische Bronzen aus der Zeit vor der durchgehenden Romanisierung der Apenninenhalbinsel (etwa 7.—2. Jh. v. Chr.).

Die Etrusker, ein den Italikern und Griechen stammfremdes Volk, waren anscheinend rund um 800 v. Chr. aus Kleinasien auf dem Seewege im nördlichen Mittelitalien eingedrungen (Hauptsitze im heutigen Toskana) und bewahrten bis zur Romanisierung ihre eigene Kultur und Sprache. Zeitweise beherrschten sie weite Gebiete Italiens. Ihre politische und kulturelle Blüte fällt ins 6. u. 5. Jh. v. Chr. Die gallische Invasion (um 400 v. Chr.) und die Unterwerfung unter die römische Herrschaft (4. u. 3. Jh. v. Chr.) bewirkte einen starken Niedergang und schließlich das Aufhören eigenen nationalen Lebens. Die Schicksale der etruskischen Kunst sind aufs engste mit der politischen Geschichte verknüpft, ihre Höhe und ihr Verfall gehen der Intensität der etruskisch-griechischen Handelsbeziehungen parallel, die der ungeheure Import griechischer Keramik (vgl. S. 6) am klarsten veranschaulicht. Künstlerisch waren die Griechen die Gebenden.

Die langgestreckten, nur Rudimente menschlicher Körperformen gebenden Kriegerfiguren (48 u. a., entwickelter 52) repräsentieren zweifellos Frühstufen etruskischer Menschenbildnerei, die deswegen zeitlich nicht durchaus vor den griechischen Einfluß fallen müssen, da sich in einfachen Votivgaben solcher Primitivismus länger zu halten pflegt. Die Blütezeit der etruskischen Kunst (6. u. 5. Jh. v. Chr.) charakterisiert der starke Einfluß der archaischen griechischen Plastik (Inv. 108 Spiegelstütze, 7, 110 *Abb. 22, 1*, 106). Bei den besten Leistungen dieser Epoche ist es mitunter nicht leicht, zwischen griechischem Import und etruskischer Nachahmung zu unterscheiden; doch haftet im allgemeinen den etruskischen Figuren selbst bei feinster Durchführung der Details ein gewisser Mangel im organischen Körperbau an (Inv. 61 *Abb. 22, 2*, 419), die Gliedmaßen werden oft übertrieben groß gebildet (Inv. 5, 71). Die den freien Stil der griechischen Plastik verweichlichenden Figuren gehören schon der jüngeren Periode an und entarten in der Spätzeit (3.—2. Jh. v. Chr.) zu minderwertigen Massenprodukten.

Neben Freifiguren, Weihgaben, sind es zumeist figürliche Verzierungen von Kandelabern (61, 618 *b*) und Spiegelständern (107), Griffe (47) und Füße von Geräten u. dgl. Neben den der griechischen Götter- und Heroenwelt entnommenen Gestalten, unter denen in der jüngeren Epoche Herakles (etruskisch *Hercle*) (60, 111 u. a.) besonders beliebt ist, erscheinen auch mit den eigenartigen, im römischen Kultwesen nachwirkenden etruskischen Glaubensvorstellungen zusammenhängende Gestalten heimischer Gottheiten unterer Ordnung und Priester (23, 253).

Schrank XII: Hellenistische und römische Statuetten. Unter den verschiedene Typen wiedergebenden Aphrodite-Statuetten bemerke: Br. 333 als bezeichnendes Beispiel einer in Syrien und Ägypten verbreiteten Gattung; in den vollen Formen gibt sich ein altes orientalisches Körperideal kund. Br. 335 steht der „kapitolinischen" Venus nahe. 336, 340 *(Taf. VIII, 5)* u. 287 Aphrodite im Bade (287: die Sandale lösend), Varianten eines durch zahlreiche Nachbildungen überlieferten Werkes etwa frühhellenistischer Zeit (um 300 v. Chr.). Ferner Eroten (Br. 379 mit den Attributen der tragischen Muse: Keule und Maske), Figuren des dionysischen Kreises (Br. 427 Satyr an einen Pfeiler gelehnt; von einem Gerät), Pan u. a. — Br. 3218: Altes Weib, mit treffender Charakterisierung der Alterszüge; Motiv und Tracht finden sich häufig an Darstellungen von Opferdienerinnen, Ammen u. dgl.

Ob die vorgeschlagene Rückführung dieser römischen Kopie auf eine als Werk des Nikomachos (Mitte d. 4. Jhs. v. Chr.) gerühmte Statuette einer Tempeldienerin auf der Akropolis von Athen zutrifft oder eine hellenistische Genrefigur (Bäuerin?) zugrundeliegt, ist noch strittig.

Br. 837, 169 u. a. Groteske Straßentypen aus dem bunten Völkergemisch Alexandriens, verwachsene nubische Sklaven u.

dgl., von unerbittlicher, oft an die Karikatur streifender Naturtreue in der Wiedergabe des Abnormen, Häßlichen und fremder Rassenzüge. Hellenistisch.

Abb. 22. Bronze-Statuetten (S. 47 ff.)

Im Schrank XIII oben der Inhalt eines römischen Hausheiligtums: Juppiter mit Szepter und Blitz; sitzender Mercur, umgeben von ihm heiligen Tieren und einem auf einem Bock reitenden Eros; zwei Wasserträger auf hohen Stöckelsandalen *(Abb. 22, 3)*; 1711: pantheistische Zusammenstellung von Kultabzeichen verschiedener Gottheiten; zwei Wandlampen.

Ferner römische Götterstatuetten, zumeist in von griechischen Vbroildern abgeleiteten Typen: Juppiter (198 mit abnehmbarem linken Arm und Mantel; 2708 auf Kerzenständer); Neptun (270: mit Delphin, die Linke hielt den Dreizack, unter dem linken Fuß Schiffsvorderteil); Vulcan (411); Mars; Mercur (3303 u. a.; 239 u. 2442 mit einem Lotosblatte im Haar); Juno (271); Stadtgöttin (3344, mit Mauerkrone); Diana (286, 2974); Mondgöttin (240); Victoria (372, 2592); Minerva (3159, 3302 u. a.).

Schrank XIV: Hercules: beachtenswert 131, 263, 329 *(Abb. 22, 4)*, 353 (im Typus des farnesischen Herakles), 342. — Silvan, der Gott des Waldes, der Herden und Landgüter (2898). — Griechisch-ägyptische Gottheiten: Sarapis (376); Isis, von den Griechen der Demeter angeglichen (395 u. a.); der von den Griechen Harpokrates genannte, als Gott des Schweigens verehrte Horus (352); ferner Fortuna und verwandte Göttinnen (2, 203), mitunter mit Isis vermengt (z. B. 296). — Laren, d. s. römische Hausgottheiten (ursprünglich Flurgeister); in dem durch Augustus neubelebten Kult wurden sie oft paarweise in Verbindung mit anderen Gottheiten, dem Genius des Kaisers oder auch des Hausherrn (Br. 399) verehrt. Zweierlei Darstellungstypen, ein tanzender (Br. 200, 202, 208 *Abb. 22, 5* u. a.) und ein ruhig stehender (Br. 241 u. a.). Trinkhorn und Schale sind ihre Attribute, das Gewand zeigt häufig einen aus Kupfer eingelegten Streifen, der sich, heute durch die Patina kaum kenntlich, einst deutlich von der hellen Bronze abhob (202, 208).

Schrank XV. Bildnisbüsten: Br. 273 Lucius Caesar († 2 n. Chr.); 289 Gordianus III. (um 240 n. Chr.: das Brustsẗück ergänzt). — Br. 316 Miniaturrüstung (Votiv?). 2776 Lagergenius mit Mauerkrone. 580 pantheistisches Symbol (vgl. *Schrank XIII*). 576, 578 Votivhände mit magischen Symbolen gegen den bösen Blick. 180, 193 Juppiter Dolichenus (vgl. zu *Pult V* S. 52). Provinzialrömische Götterfiguren (132). Bleistatuetten (120). 2350: Relieffiguren vom Brustschmuck eines Pferdes, einen Kampf zwischen Römern und Barbaren darstellend. 190 *(Abb. 22, 6)* u. 3080: Gladiatoren. 189 Gaukler.

Auf eigenen Sockeln frei aufgestellt:

Br. 129 Hypnos, s. S. 46.

Br. 321: Heerführer, die Gefährten zum Kampf rufend. Die rechte Hand im Guß mißlungen. Die Augen in Silber eingelegt, auch Lippen und Brust haben Bettungen für Einlagen aus anderem Metall. 2. H. des 4. Jhs. v. Chr. — Br. 324: Greif. Diente als Leierträger einer Apollonstatue. Nach einem Original aus dem 4. Jh. v. Chr.

Br. 3169 u. 3170: Teile eines großen Kandelabers. Die Gruppe des einen Kentauren bekämpfenden Herakles (3169 *Abb. 23*) scheint nach Art pompejanischer Kandelaber auf dem Postamente angebracht gewesen zu sein; den (fehlenden) Schaft bekrönte das auf einer Doppelbüste (Omphale mit Löwenfell, Herakles mit Schleier) ruhende Kapitäl 3170, aus dessen vegetabilischen Ranken vier Halbfiguren von Knäbchen mit den Attributen des Herakles hervorwachsen; vorn lagernder Herakles, von Eroten bedient. Hellenistisch. Besonders eindrucksvoll der wilde Kopf des Kentauren.

In den Fensternischen: Br. 2889 Diskos, 3800 *g* schwer. In sinnvoller Beziehung zur Bewegung der Wurfscheibe ist als

Emblem ein springender Delphin angebracht, der in anderen verschiedenfarbigen Metallsorten eingelegt war. Um 500 v. Chr.

Inschriften. Dem antiken Brauch, Dokumente des öffentlichen und privaten Lebens auf dauerhaftem Materiale (Stein und Erz) aufzuzeichnen,

Abb. 23. Herakles und Kentaur. Kandelabergruppe aus Ephesos. (S. 49.)

verdanken wir wichtige Quellen für die Kenntnis des Staats-, Gemeinde- und Vereinswesens, des Kultes und des privaten Lebens, für Geschichte und Sprache usw.

‚Br. 3091: Gesetz der Eleier, enthaltend ein Verbot der Verbannung Sippenangehöriger und der Güterkonfiskation, Amnestiebestimmungen und Strafandrohung bei Beschädigung der Inschrift; im elischen Dialekt abgefaßt und „stoichedon" geschrieben, d. h. die Buchstaben sind genau untereinandergestellt. 4. Jh. v. Chr.

Inschr. 168: Römischer Senatsbeschluß über die Unterdrückung nächtlicher Bacchanalien, 186 v. Chr. Erlaß für die Landgemeinden. Über die zugrundeliegenden Vorkommnisse und ihre Entdeckung berichtet ausführlich Livius, XXXIX 8—18. (Der Rahmen aus dem Jahre 1727.)

Römische Soldatendiplome, d. s. kaiserliche Erlässe, durch die ausgediente Soldaten das Bürger- und Eherecht erhielten. Zu jedem Diplom gehören zwei Tafeln, die zusammengeheftet und versiegelt

wurden. Die Innenseiten enthalten das Dekret, die Außenseiten eine Wiederholung desselben und auf der anderen Tafel die Namen der Zeugen für die richtige Ausfertigung. Auf dem Dekret Vespasians Br. 3267 ist zwischen der Zeugenliste der Streifen deutlich, auf dem die durch ein rundes Blech geschützten Siegel angebracht waren. Die Dekrete enthalten Namen und Titel des Kaisers, die Rechtsbestimmungen, Namen und Truppengattung des Veteranen und den Ort, an dem in Rom der Originalerlaß aufgestellt war. Die vorliegenden Diplome sind individuell ausgefertigte Abschriften der mehrere Truppenkörper umfassenden Originalerlässe; sie reichen von 60 bis 226 n. Chr.

Die *Schränke I—IX* enthalten Gegenstände des griechisch-römischen und etruskischen Kunsthandwerks.

Viele Gegenstände des häuslichen Mobiliars, Küchengeschirr, Toilettegeräte und Handwerksutensilien, die man heute aus einfacherem Materiale herstellt, wurden im Altertum aus Metall verfertigt. Vielfach zeigt sich die Neigung, Mensch und Tier in ganzer Gestalt oder in Teilen an Griffen, Henkeln, Füßen u. dgl. anzubringen. Man beachte die Stilformen dieses Beiwerks, die bald altertümlich gebundene, bald freiere, endlich naturalistische Gestaltung der organischen Formen, sowie den Wandel der anfänglich ornamental stilisierten zu später naturalistischer gestalteten pflanzlichen Motiven.

Schrank I: Weihrauchständer (Thymiaterien): säulenartige, zuweilen von Stützfiguren getragene Schäfte auf dreibeinigen Gestellen; am Schaft klettern Tiere empor, Vögel umflattern die Schale oder haschen nach ihrem Inhalt (s. besonders Br. 3137; etruskisch, 4.—3. Jh. v. Chr.). Pfannen mit figürlichen Griffen (Br. 929: Pfannengriff in Form eines zwei Widder tragenden Jünglings; um 500 v. Chr.; Br. 2923: röm. Kaiserzeit). Gerätfüße in Tiergestalt. Schöpflöffel. Doppelseiher (Br. 932, 5. Jh. v. Chr.). Br. 1686 *a*: Kohlenständer auf Rädern mit sitzenden Löwen an den Ecken: mit Schürhaken (etruskisch). Br. 1923: Panzergürtel (5.—4. Jh. v. Chr.). Schabeisen (vgl. zur ephesischen Athletenstatue S. 25).

Tisch II: Kandelaber mit hohem säulenartigen Schaft und Tierbeinen (röm. Kaiserzeit). Dreifüße (Kesselständer). Vier Beine eines Tischchens mit Raubtierklauen und Halbfiguren (Orientalen), ursprünglich eingelegt; römisch.

Schrank III: Gefäße, zum Teil mit figürlichen Henkeln und Masken, und Gerätfüße; etruskisch, unteritalisch und römisch. Br. 1682: Sechseckiges tragbares Feuerbecken, an den Füßen Sphingen auf Tierklauen. Br. 2943: Lampe auf dreifüßigem Ständer, frühe Kaiserzeit. Br. 1197: Feldflasche mit reicher Einlage in Grubenemail, ein hervorragendes Stück dieser anscheinend vorzugsweise in der römischen Provinz Gallien geübten Technik (2. Jh. n. Chr.?). Br. 1531 u. 614: Mehrzinkige Fleischgabeln für Opferzwecke; bei 614 fehlen die aus Schlangenköpfen hervorkommenden Zinken; die Hülse unten wurde auf einen Holzstiel gesteckt. Etruskisch.

Pult IV: Nadeln, Löffel, Schreibgriffel, medizinische Instrumente, Zirkel, Fingerringe, Schlösser und Schlüssel.

Pult V: Zumeist getriebene Reliefs, Beschläge von Kästchen, Kultgeräten und Rüstungen, darunter überaus charakteristische Zeugnisse der Religionsmischung im Römerreiche, die unter anderem durch die in den Grenzlagern an der Donau befindlichen Truppen, die sich vielfach aus den östlichen Provinzen ergänzten, gefördert wurde. Br. 2600 ff.: Reste von zwei ursprünglich ineinandergesteckten dreieckigen Tafeln: Juppiter Dolichenus, gerüstet, Hammer und Blitz in den Händen; er stand auf einem (jetzt fehlenden) Stier (vgl. *Schrank XV* Br. 180, 193). Der alte syrische Gott Baal von Doliche fand, mit dem römischen Juppiter vermengt, im 2. Jh. n. Chr. als Soldatengott weite Verbreitung. Auf der Rückseite (2601) Mars neben einer Gans, oben die Mondgöttin. Dieser durch eigenartige Mischung klassischer und fremder Stilformen beachtenswerten Gattung gehört auch Br. 3421 *a* (Mars, oben Adler, unten Seepferd) an. — Br. 3415: Bleirelief, vielleicht Denkzeichen für die Anhänger eines vorwiegend in den römischen Balkan- und Donauprovinzen verbreiteten halbbarbarischen Geheimkultes, über den bisher wenig ermittelt ist. In einer Arkade in Streifen angeordnete Darstellungen: oben der Sonnengott auf Viergespann; darunter Göttin zwischen zwei anbetenden, auf liegenden Figuren stehenden Reitern; darunter heiliges Mahl (Fischopfer?); unten Gefäß, Tiere und Tischchen. 3. Jh. n. Chr.

Schrank VI: *oben* Helme: 1672 und 1671 griechisch, „korinthischer" Typus; 1672 älteste (8.—7. Jh. v. Chr.), 1671 jüngere Form (etwa 6. Jh.). 2593 kegelförmig, mit griechisch geschriebener Inschrift in oskischer Sprache (4. Jh. v. Chr.).

Die Osker waren ein den Römern stammverwandter italischer Volksstamm, dessen Sprachbereich bis zu der durch die Unterwerfung unter Roms Hoheit erfolgten Latinisierung sich über das samnitische und weitere Gebiete Unteritaliens erstreckte. Die Inschrift besagt die Weihung durch einen Einwohner von Saepinum (Samnium).

1659—1670: Helme aus Negau (Südsteiermark).

Es sind zwei Helmtypen vertreten, einer mit abstehender Krempe (hier 10 Exemplare), dessen Verbreitungsgebiet die Ostalpen waren; darunter 1659 als Sprachdenkmal bedeutsam durch die auf der Krempe von verschiedenen Händen teils eingravierten, teils gepunzten Inschriften, die die Namen verschiedener Träger und vielleicht auch des Waffenschmiedes enthalten. Die Schrift gehört einem im nördlichen Italien und den Südalpen verbreiteten, dem etruskischen verwandten Alphabete an, die Sprache ist nach neuesten Forschungen keltisch. Den anderen Typus (mit senkrechtem Helmrand) vertritt 1660 mit einer jüngst von einem norwegischen Sprachforscher als germanisch erkannten und mit der Wanderung der Cimbern in Verbindung gebrachten Inschrift (2. Jh. v. Chr.).

Dem Typus von 1659 gehört auch der gleichfalls mit einer eingepunzten Inschrift versehene Helm 2655 zu.

Unten: Br. 1673: Römischer Prunkhelm mit getriebenem Relief: oben Gorgoneion und ein Gehänge haltende Eroten; im Nacken Opferszene; vorn über dem Stirnschirm Kopf des Sonnengottes und zwei gefangene Barbaren. 2.—3. Jh. n. Chr.

Altchristliche Kultgeräte: darunter Br. 612: Monogramm Christi (XP) als Kultsymbol; etwa 4. Jh.; Br. 727, 728: zwei Kerzenhälter, gleichfalls mit Monogramm Christi und Widmungsinschriften; etwa 4. Jh. Ferner Lampen, Weihrauchständer u. a.

Weiter: Br. 292 u. 2611: figürlich gestaltete Enden von Sänftentragstangen; Pferdegeschirr (Tor. A 1: silberne Pferdebrustkette mit Adlern, Löwenköpfen und halbmondförmigen Anhängern); Leuchterständer; Glocken; römische Steh- und Hängelampen, darunter Br. 649: Pegasos von Nymphen getränkt, auf dem durchbrochenen Deckel Weinlaub und Reben; Opferschaufeln (Br. 3268); Wasserspeier mit Löwenkopf (4027); Gefäße der römischen Kaiserzeit.

Doppelvitrine VII. Masken, Köpfe, Büsten und Relieffiguren, zumei t von Gefäßen, Füße von Toilettekästchen und anderen Geräten. Hervorzuheben: *Seite A*: Br. 2937: Dionysosmaske, efeubekränzt; Henkelansatz eines Eimers; Augen, Lippen und die Stirnbinde waren mit Silber belegt. Hellenistisch *(Abb. 22, 7)*. Br. 2426: Gefäßring an Beschlag mit Widderköpfen und Palmetten, griechisch, 5. Jh. v. Chr. *(Taf. VIII, 6)*. Br. 2551: schlafender Negerknabe, 5. Jh.. v. Chr. *(Taf. VIII, 7)*. Br. 2990: Hand mit caestus (Schlagring für den Faustkampf). Br. 451: Maske eines Flußgottes mit Stierhörnern. *Unten* figürliche Füße etruskischer Cisten (zylindrischer Toilettebehälter). *Seite B:* Br. 288: Zeusbüste mit Eichenkranz, Schleier und Blitz; von einem Gefäß der frühen Kaiserzeit *(Abb. 22, 8)*.

Vitrine VIII: Im *Aufsatz* Gefäßhenkel und Möbelgriffe.

Von Bronzegefäßen sind häufig nur die gegossenen Teile (Henkel und Fuß) erhalten, da die dünne, getriebene Gefäßwandung durch Oxydation zerstört wurde; desgleichen von Möbeln nur die bronzenen Griffe, während die Holzteile zerfielen.

Hervorzuheben: Br. 3022: die drei Henkel und der Fuß einer Hydria (vgl. das ganze Gefäß *auf Tisch II)*; 6. Jh. v. Chr. Br. 2930: desgleichen, mit Sirene; Anfang d. 5. Jhs. v. Chr. Br. 3057: Hydriagriff mit berittenen Amazonen; 1. H. d. 5. Jh. v. Chr. Br. 2271: Sirene, ihr Haar vor einem Spiegel ordnend; 4. Jh. v. Chr. Br. 2358: mit weinblattförmigem Ansatz, darauf Kopf des gehörnten Dionysos; hellenistisch. Br. 2258: auf dem Ansatzblatt Herakles mit Napf neben seinem Opfertier, dem Schweine, und Br. 733: Henkelöse, auf dem Ansatzblatt: Orpheus unter den Tieren. Diese beiden römisch.

Im Pulte Fibeln (Gewandnadeln), nach Typen geordnet.

Die älteren Typen lassen noch ihre Herkunft von der einfachen Urform, einer zusammengebogenen Nadel, erkennen, die jüngeren verlegen das Hauptgewicht auf die Gestaltung des Bügels. Auch bilden bei den älteren Typen Nadel und Bügel meist eine Einheit (anders bei der nordischen Fibel), in der dem Verbindungsteil zwischen Nadel und Bügel die Funktion einer Spiralfeder zukommt (wie bei unserer Sicherheitsnadel). Später werden

Bügel und Nadel zu selbständigen Gliedern und der Mechanismus wird entweder von einer federnden Spirale selbsttätig bewegt oder die Nadel sitzt beweglich in einem Scharniere.

Br. 1381 u. a. Bogenfibeln aus der Bronze- und ersten Eisenzeit (rund um 1000 v. Chr.; Verbreitungsgebiet: Oberitalien und Balkan). 1512 u. a.: Doppelspiralfibeln der sogenannten Hallstattkultur (Verbreitung: Ostalpen, Westungarn, Südslawien, Balkanhalbinsel), deren Träger wahrscheinlich Illyrier waren, etwa 1000–700 v. Chr.; darunter 1508 ein besonders reiches Exemplar mit vier Spiralen. 1438, 1488, 1475, 1468, 3143 u. a.: verschiedene Typen der ersten Eisenzeit (1. H. des letzten Jtds. v. Chr.). 2598 u. a.: La Tène-Fibeln (2. H. des letzten Jtd. v. Chr.; Träger: Kelten); dann die manigfachen Typen der römischen Kaiserzeit (1.–4. Jh. n. Chr.), darunter emaillierte Scheiben- und Tierfibeln (1378, 3417 u. a.), und endlich Br. 1492 u. a.: Fibeln der germanischen Völkerwanderung (etwa 4.–6. Jh.), zumeist in Keilschnitt verziert (darunter einige silberne Exemplare).

Schrank IX. Spiegel.

Im Altertum verwendete man zumeist Metallspiegel, deren eine Seite blank poliert wurde; auf der Rückseite häufig gravierte oder eingeschlagene Darstellungen. Spiegel aus Glas kannte erst die spätere Antike.

Br. 2966 *(Taf. VIII a)*: Griechischer Standspiegel; als Stütze Aphrodite im Wollenpeplos, von zwei Eroten umschwebt (5. Jh. v. Chr., Mitte). Als Fabrikationszentrum dieser Gattung gilt Korinth. — Etruskische Handspiegel mit Gravierungen auf der *(ausgestellten)* Rückseite. Die Griffe bestanden entweder aus Bein (z. B. Br. 3008) oder Holz oder sind mitgegossen und enden dann in Tierköpfe. Die Gravierungen (2774 *Taf. VIII b*) gehen auf griechische Vorbilder zurück; die griechischen Sagenszenen sind von den etruskischen Handwerkern häufig mißverstanden und umgedeutet. Wie bei den Vasenmalereien sind die Namen der Figuren mitunter beigeschrieben. Br. 2627: Peleus und Thetis, altertümlich (um 500 v. Chr.). Vgl. dieselbe Darstellung auf dem spät-etruskischen Spiegel Br. 1695 (etwa 3. Jh. v. Chr.). Br. 3160: Odysseus und Diomedes mit dem troischen Palladion vor Agamemnon; 4. Jh. v. Chr. Br. 1698: Perseus köpft die Gorgo; 4. Jh. v. Chr. — Br. 1308: am Griff Renntier und Widderkopf; skytho-griechisch, um 500 v. Chr. — Br. 3006: Am Überleitungsglied zwischen Scheibe und (jetzt fehlendem) Griff Aphrodite und Eros; unteritalisch-griechisch, 4. Jh. v. Chr. *(Taf. VIII c)*.

Klappspiegel mit reliefgeschmücktem Deckel: Br. 2902: Aphrodite und Anchises. Griechisch, 4. Jh. v. Chr. Die übrigen Klappspiegel etruskisch, etwa 3. Jh. v. Chr. — Br. 2548, 2577: Spiegelfassungen aus Blei, römisch. — Den jüngeren etruskischen Spiegeln stilistisch und technisch verwandt sind die gravierten Cisten, d. s. zylindrische Toilettebehälter. Hier nur ein Deckel mit Kampfszenen, Br. 3364.

Gefäß- (3365) und Möbelgriffe (3432), figürliche Messergriffe (988, 2685 u. a.), Reliefbeschläge (2775), emaillierte (1003) und durchbrochene (1337) Beschläge, Siegelkapseln (1791, 2567 u. a.), Gürtelschließen (2340) und -haken (619/20, 3130); zumeist aus der römischen Kaiserzeit.

Riemenbeschläge und Schnallen, Ohrgehänge u. a. aus der Zeit der Völkerwanderung (4.–8. Jh.).

Wagen und Gewichte. Griechische Gewichte aus Blei mit Gewichtszeichen, Emblemen und Stadtnamen. Br. 3075 Bronzegewicht in Knöchelform; die Inschrift weist auf Gela in Sizilien; 5. Jh. v. Chr. Römische und byzantinische Gewichte aus Stein und Bronze mit eingelegten Inschriften. Mit Blei gefüllte und vollgegossene Hängegewichte in Büstenform (Br. 1169 Herakles, in sinnfälliger Beziehung zu der Schwere des Gewichtes). — Andere Büsten ähnlicher Form, jedoch hohl und mit Henkeln versehen, sind hingegen Gefäße (Br. 1164, 3424 u. a.).

c b a

1. a) Jünglingskopf (S. 24). b) Aristoteles (S. 26). c) Artemis, aus Tralles (S. 28).

2. Amazonen-Sarkophag (S. 30).

Brunnenrelief Grimani (S. 30).

c b a

1. Römische Bildnisse (S. 31).
a) Augustus. b) Barbar. c) Julia Domna.

2. Stieropfer des Mithras, Relief (S. 30).

1. Aus den Friesen des Heroons von Trysa:
Oben: Gemach der Penelope (Ausschnitt aus dem Freiermord).
Unten: Kalydonische Eberjagd (Ausschnitt).
(S. 33.)

2. Aus den Friesen des Heroons von Trysa:
Bestürmung einer lykischen Bergfeste (Ausschnitt).
(S. 34.)

Gemma Augustea, Kameo
(S. 37).

1. Goldfund aus Kampanien (S. 39 f.).

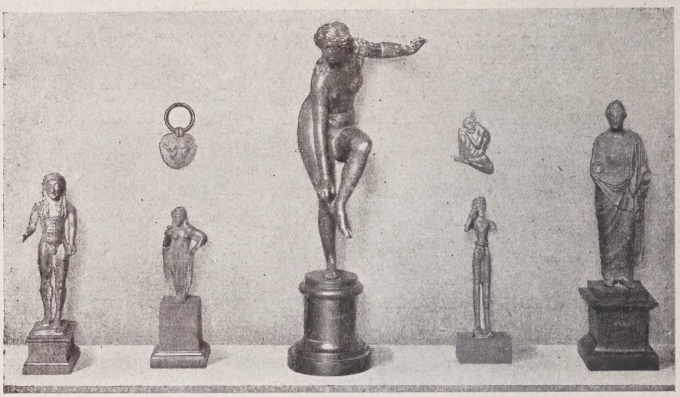
2. Goldschatz von Szilagy-Somlyo (S. 40).

1. Goldschatz von Gr.-St. Nikolaus (Banat). (S. 41.)

a c b

2. a) Elfenbein-Pyxis, altchristlich. b) Elfenbein-Pyxis, spätantik.
c) Elfenbein-Tafel: Thronende Kaiserin. (S. 43.)

6 7



2 3 5 1 4

Bronze-Statuetten (S. 44 ff.).

c a b

Bronze-Spiegel (S. 54).
a) Standspiegel, korinthisch. b) Gravierter Handspiegel, etruskisch.
c) Handspiegel, unteritalisch-griechisch.

Verein der Museumsfreunde in Wien.

Wer dem Verein der Museumsfreunde in Wien als Mitglied beitritt, fördert die öffentlichen Museen. Die Mitglieder des Vereines haben das Recht zum unentgeltlichen Besuch von Bundessammlungen, sie genießen bei Ausstellungen der Sezession und des Künstlerhauses eine 30%ige Ermäßigung und bei den Veranstaltungen des Vereines (Ausstellungen, Führungen usw.) eine solche von 50%.

Mitgliedsbeitrag:

Jahresmitgliedschaft:	S	10.—	jährlich
Unterstützendes Mitglied:	S	30.—	„
Förderer:	S	100.—	„
Stifter:	S	1000.—	einmalig

Anmeldungen beim Verein der Museumsfreunde, III., Reisnerstraße 32 und in der Administrations-Kanzlei des Kunsthistorischen Museums, I., Burgring 5.

Bisher veranstaltete Ausstellungen:

„Von Füger bis Klimt". — „Meisterwerke italienischer Renaissance". — „Die führenden Meister französischer Malerei im 19. Jahrhundert". — „Jahrhundertschau deutscher Kunst". — „Gotik in Österreich".

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
N 5336 A9V66 1926
BKS
c. 1
Kunsthistorisches Mu
Führer durch die Antikensammlung.
3 3125 00210 2701
A1082

FÜHRER DURCH DIE KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
IN WIEN
HERAUSGEGEBEN VOM VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE

In dieser Reihe sind bisher erschienen:

1. Arpad Weixlgärtner, Führer durch die Schatzkammer.

2. Fritz Eichler, Führer durch die Antikensammlung.

3. Ernst Buschbeck, Führer durch die Gemäldegalerie.

Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden. — 258-26.